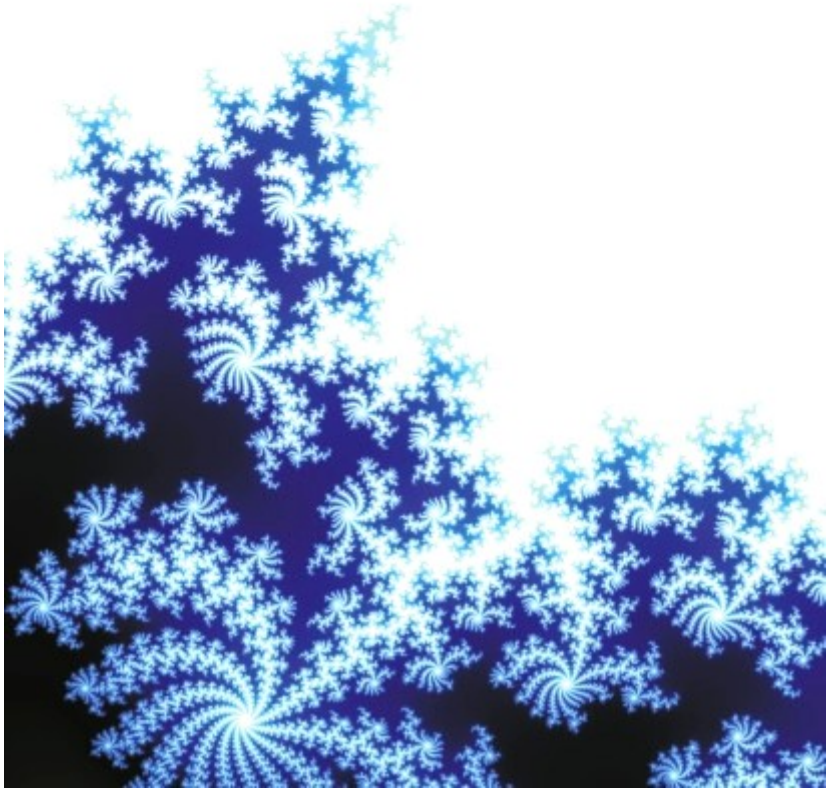
POLIROM eseu

Aldous
HUXLEY

Porţile percepţiei
Raiul şi iadul



Aldous Huxley, *The Doors of Perception and Heaven and Hell*
Mrs. Laura Huxley 1954, 1956
2012, Editura POLIROM

Foto copertă: Naomi Ibukl *www.polirom.ro*
Editura POLIROM

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României: HUXLEY, ALDOUS
Porţile percepţiei: Raiul şi iadul / Aldous Huxley; trad, de Mihai Moroiu.
— Iaşi: Polirom, 2012
ISBN print: 978-973-46-2684-7
ISBN epub: 978-973-46-2854-4
ISBN PDF: 978-973-46-2855-1
I. Moroiu, Mihai (trad.)

Într-o dimineaţă din primăvara anului 1953, Aldous Huxley ia patru zecimi de gram de mescalină şi aşteaptă răbdător să vadă ce se întâmplă. După un timp, constată că totul, de la florile din vază până la cutele pantalonilor, e complet schimbat: culorile sunt mai intense şi mai luminoase, iar timpul şi spatiul par să nu aiba nici o importanţă. Huxley notează cu lux de amănunte senzaţiile trăite în *Porţile percepţiei*, conchizând că halucinogenele stimulează creativitatea şi brodând pe marginea efectelor pe care asemenea experienţe le-ar putea avea asupra artei şi religiei. În continuarea acestui eseu devenit clasic, *Raiul şi iadul* arată că halucinogenele pot fi folosite şi pentru a ajunge la o percepţie spirituală şi la revelaţia personală. Raiul şi iadul se referă aici, metaforic, la ceea ce Huxley consideră a fi două stări contrarii care se pot manifesta la „antipozii minţii” atunci când se deschid „porţile percepţiei” – nu doar în cadrul experienţelor mistice, ci şi în viaţa de zi cu zi.

Aldous HUXLEY

Porţile percepţiei
Raiul şi iadul

Traducere de Mihai Moroiu

POLIROM 2012

ALDOUS HUXLEY (1894-1963) este nepotul celebrului naturalist şi eseist Thomas Henry Huxley şi fratele renumitului naturalist Julian Huxley. În 1908 îşi începe studiile la Eton, iar după o întrerupere de doi ani (pricinuită de o gravă afecţiune oculară) le continuă la Balliol College, Oxford, unde va preda pentru scurt timp literatura. În 1916 publică volumul de versuri *Roata în flăcări.* Debutul în proză se produce patru ani mai târziu, în 1920, cu un volum de nuvele, *Limbo,* iar în anul următor apare primul său roman, *Galben de crom.* Autor prolific, lui Huxley i-au apărut de-a lungul vieţii peste patruzeci de cărţi, dintre care amintim: romanele *Punct contrapunct* (1928; Polirom, 2003), *Orb prin Gaza* (1936; Polirom, 2009), *Minunata lume nouă* (1932, a cărei continuare, *Reîntoarcere în minunata lume nouă,* apare în 1958; publicate într-un singur volum la Editura Polirom, în 2003), *Cântec de lebădă* (1939, Polirom, 2010), *Geniul şi zeiţa* (1955, Polirom, 2009), *Insula* (1962, Polirom, 2011); volumul de versuri *Leda* (1920); culegerile de nuvele *Surâsul Giocondei* (1924), *Două sau trei gratii şi alte povestiri* (1926), *Muzică nocturnă* (1931); volumele de eseuri *Studii adecvatei* 1927), *Scopuri şi mijloace* (1937), *Filosofia eternă* (1945), *Porţile percepţiei* (1954, sursa de inspiraţie pentru numele celebrei formaţii The Doors), piese de teatru şi cărţi de călătorie. În 1939, Huxley a primit James Tait Black Memorial Prize pentru romanul *After Many a Summer Dies the Swan,* iar în 1959 a fost distins cu

Premiul pentru Merit al Academiei Americane de Arte şi Litere.

Pentru M.

„Dacă porţile percepţiei ar fi limpezite, totul i-ar apărea omului aşa cum este, infinit.”

William Blake

Porţile percepţiei

În 1886, farmacologul german Ludwig Lewin a publicat cel dintâi studiu sistematic asupra cactusului, căruia mai târziu i s-a şi atribuit numele său. *Anhalonium Lewinii* era o noutate pentru ştiinţă. Dar pentru religia primitivă şi indienii din Mexic şi din sud-vestul american era acelaşi prieten vechi şi credincios, din cele mai îndepărtate timpuri. De fapt, cu mult mai mult decât un prieten. După cum nota un vizitator spaniol timpuriu al Lumii Noi, „ei mănâncă o rădăcină căreia îi spun Peyotl şi pe care o venerează ca pe o zeitate”.

Motivul pentru care o venerau ca pe o zeitate a ieşit la lumina zilei când psihologi eminenţi ca Jaensch, Havelock Ellis şi Weir Mitchell şi-au început experimentele cu mescalina, principiul activ din peyotl. E adevărat, s-au oprit într-un punct de la care ar mai fi fost cale lungă până la idolatrie; dar punând totul cap la cap, mescalinei i s-a atribuit un rang de unică distincţie în rândul drogurilor. Administrată în doze potrivite, e capabilă să schimbe calitatea conştiinţei mai profund decât oricare altă substanţă din repertoarul farmacologului, fiind în acelaşi timp cel mai puţin toxică.

Cercetările consacrate mescalinei au continuat, sporadic însă, începând din zilele lui Lewin şi Havelock Ellis. Chimiştii au izolat alcaloidul, dar au şi învăţat să-l sintetizeze, astfel încât procurarea lui să nu mai depindă de cactusul de deşert, cu recoltele lui slabe şi intermitente. Iar psihiatrii s-au gândit să-şi administreze doze de mescalină, sperând ca astfel să înţeleagă direct şi mult mai clar procesele din mintea pacienţilor. Psihologii au observat şi au catalogat o parte din efectele mai frapante ale drogului, lucrând însă, din păcate, cu prea puţini subiecţi şi în cadrul unei game limitate de circumstanţe. Şi neurologii şi fiziologii au descoperit câte ceva despre mecanismul acţiunii sale asupra sistemului nervos central. Apoi, cel puţin un filosof profesionist a

luat mescalină, cu speranţa că ar putea lămuri unele enigme străvechi, rămase nerezolvate, cum ar fi locul cugetului în natură şi relaţia dintre creier şi conştiinţă.

Dar totul a rămas pe loc, până nu demult, în urmă cu doi-trei ani, când s-a făcut o constatare nouă şi poate extrem de semnificativă[1] care de zeci de ani ar fi trebuit, de fapt, să atragă atenţia; însă nimeni nu a remarcat similitudinea dintre compoziţia chimică a mescalinei şi cea a adrenalinei, până la un tânăr psihiatru englez care lucrează acum în Canada. Cercetările efectuate în continuare au dezvăluit că acidul lisergic, halucinogen extrem de puternic, derivat din cornul secarei, se înrudeşte din punctul de vedere al structurii sale biochimice cu mescalina şi adrenalina. Apoi s-a descoperit că adrenocromul, produs al descompunerii adrenalinei, poate induce multe dintre simptomele stării induse de mescalină. Şi, probabil, adrenocromul apare spontan în organismul uman. Cu alte cuvinte, oricine este capabil să-şi fabrice o substanţă chimică în stare, chiar şi în doze infime, să provoace schimbări profunde ale conştiinţei. Unele dintre acestea sunt asemănătoare celor care apar în cazul flagelului caracteristic secolului XX – schizofrenia.

Tulburarea mentală poate fi provocată de o dereglare chimică? Iar dereglarea chimică, la rândul ei, poate fi cauzată de suferinţele psihice care afectează glandele suprarenale? Ar fi pripit şi prematur totuşi pentru orice afirmaţie. Tot ce putem spune este că, *prima fade,* există suficiente argumente pentru a merge mai departe, iar copoii – biochimişti, psihiatri, psihologi – au pornit în căutare, pe poteca deschisă.

O serie de împrejurări cât se poate de norocoase, din punctul meu de vedere, a făcut să mă trezesc, în primăvara anului 1953, chiar în mijlocul acelei poteci, când unul dintre acei copoi a ajuns cu treburi în California, în pofida celor şaptezeci de ani de cercetări în domeniul mescalinei, materialul psihologic de care dispunea rămăsese încă total inadecvat, şi el era dornic să-i

---

[1] Vezi următoarele comunicări: „Schizophrenia: A New Approach" de Humphry Osmond şi John Smythies, *Journal of Mental Science,* vol. XCVIII, Aprilie 1952; „On Being Mad" de Humphry Osmond, *Saskatchewan Psychiatric Services Journal,* vol. I, nr. 2, septembrie 1952; „The Mescalin Phenomena" de John Smythies, *The British Journal for the Philosophy of Science,* vol. III, februarie 1953; „Schizophrenia: A New Approach" de Abram Hoffer, Humphry Osmond şi John Smythies, *The Journal of Mental Science,* vol. C, nr. 418, ianuarie 1954. Există în pregătire numeroase alte comunicări ştiinţifice despre aspectele biochimice, farmacologice, psihologice şi neurofiziologice ale schizofreniei şi relaţia lor cu mescalina.

adauge date noi. Iar eu mă aflam la locul potrivit, dispus – sau mai degrabă avid – să-i servesc drept cobai. Aşa se face că, într-o dimineaţă senină de mai, am înghiţit patru zecimi de gram de mescalină dizolvată într-o jumătate de pahar cu apă, după care m-am instalat, aşteptând efectul.

Trăim împreună şi suntem influenţaţi de cei din jur, pe care, la rândul nostru, îi influenţăm; dar întotdeauna, indiferent ce am face, rămânem singuri. Martirii intră în arenă ţinându-se de mână, dar sunt răstigniţi unul câte unul. Îmbrăţişaţi, îndrăgostiţii se străduiesc cu disperare să-şi contopească extazul individual într-o unică transcendere de sine; zadarnic. Prin însăşi natura sa, orice spirit întrupat este osândit să sufere şi să se bucure în solitudine. Senzaţii, simţăminte, intuiţii, fantezii – toate sunt date să rămână personale şi de necomunicat, în lipsa intervenţiei simbolurilor şi a intermediarilor. Putem aduna informaţii despre experienţe, dar niciodată nu putem aduna experienţele în sine. De la familie la naţiune, orice grup constituie doar o societate de universuri insulare.

Majoritatea universurilor insulare sunt suficient de asemănătoare între ele ca să îngăduie o înţelegere inferenţială, ori poate o empatie reciprocă, ori o „con-simţire”. Astfel, amintindu-ne de propriile noastre pierderi dureroase şi umilinţe, putem suferi alături de celălalt, în circumstanţe comparabile, punându-ne (întotdeauna, desigur, în sens uşor pickwickian) în locul lui. Uneori însă, comunicarea dintre universuri este incompletă, dacă nu inexistentă. Cugetul îşi are locul său, iar locurile stăpânite de nebuni, dar şi de genii, sunt complet diferite de teritoriul normalităţii, încât nu există defel – sau prea puţin – temei ca memoria să poată servi drept bază a înţelegerii sau a simţirii pereche. Cuvintele pot fi rostite, dar tot nu reuşesc să lumineze. Obiectele şi evenimentele la care se referă simbolurile aparţin unor lumi ale trăirilor care se exclud reciproc.

Să ne putem vedea aşa cum ne văd alţii – iată un dar cât se poate de bine-venit. Însă capacitatea de a-i vedea pe alţii aşa cum se văd ei este mult mai lipsită de importanţă. Dar ce-ar fi dacă ei ar aparţine unei specii diferite şi ar locui într-un univers absolut străin? Spre exemplu, cum ar putea un *întreg la minte* să ajungă să înţeleagă cum este să fii nebun? Sau, dacă nu ţi-e dat să renaşti ca vizionar, ori ca mediu, ori ca geniu al muzicii, cum ai putea vizita vreodată lumea lui Blake, ori a lui Swedenborg, ori a lui Johann Sebastian

Bach? Şi cum ai putea, ajuns la limitele extreme ale ectomorfiei şi ale cerebrotoniei, să te pui vreodată în locul celui aflat la limitele endomorfiei şi ale viscerotoniei sau, cu excepţia unor zone bine circumscrise, să împărtăşeşti simţămintele aflate la limita mezomorfiei şi somatotoniei? Întrebări ce rămân, consider, lipsite de sens pentru behavioristul incorigibil. Dar pentru cine crede, teoretic, ceea ce, practic, ştie că este adevărat – mai precis, că experienţa are un „interior", aşa cum are şi un „exterior" – problemele puse rămân probleme reale, cu atât mai grave pentru existenţă, complet insolubile, unele, iar restul solubile doar în circumstanţe excepţionale şi prin metode greu accesibile. De fapt, consider că îmi va fi imposibil să aflu vreodată cum este să fii Sir John Falstaff ori Joe Louis. Dar mi s-a părut întotdeauna posibil să-mi pot schimba starea obişnuită de conştiinţă prin hipnoză, spre exemplu, sau prin autohipnoză, prin meditaţie sistematică sau cu ajutorul drogului potrivit, astfel încât să pot pătrunde, din interior, în tainele vizionarului, ale mediului ori chiar ale misticului.

Din câte auzisem din experienţa altora, eram convins că mescalina avea să mă poarte, pentru câteva ore cel puţin, într-o lume interioară asemănătoare celei descrise de Blake şi *AL*[2]. Dar nu s-a întâmplat aşa. Gândeam că voi sta întins, cu ochii închişi, delectându-mă cu viziuni geometrice multicolore, cu structuri arhitectonice animate, bogat ornamentate cu pietre preţioase şi absolut splendide, cu decoruri animate de figuri eroice, cu drame simbolice tremurând permanent la marginea revelaţiei ultime. Evident, nu luasem în considerare idiosincrasiile alcătuirii mele mentale, nici datele temperamentale, nici pregătirea şi obiceiurile mele.

Sunt şi am fost dintotdeauna înzestrat cu prea puţină imaginaţie vizuală. Cuvintele, chiar şi cuvintele grele de sens ale poeţilor, nu-mi evocă imagini. În pragul somnului nu mă întâmpină viziuni hipnagogice. Evenimentele sau lucrurile, când mi le rechem în memorie, sunt lipsite de dinamică. Şi doar printr-un efort de voinţă reuşesc să evoc, nu foarte dinamic însă, ce s-a petrecut ieri după-amiază, cum arăta Lungarno înainte de distrugerea podurilor şi Bayswater Road pe vremea omnibuzelor verzi şi mici trase de cai bătrâni cu cinci kilometri pe oră. Dar asemenea imagini au puţină substanţă şi niciun fel de viaţă a lor, autonomă. Faţă de obiectele reale, percepute, se

[2] Pseudonimul lui George W. Russell (1867-1935), poet şi pictor mistic irlandez (n.tr.).

găsesc în aceeaşi relaţie ca umbrele lui Homer cu oamenii în carne şi oase, veniţi să le viziteze în împărăţia lor subpământeană. Imaginile mentale prind propria lor viaţă doar când am temperatură. Lumea mea interioară li s-ar părea celor înzestraţi cu forţă de vizualizare straniu de monotonă, limitată şi neinteresantă. Aşa că mă aşteptasem să văd acea lume palidă, dar a mea, preschimbată desigur în altceva, cu totul diferit.

În realitate însă, schimbarea lumii mele nu a fost deloc radicală. La o jumătate de oră după ce am înghiţit drogul, am devenit conştient de dansul lent al unor lumini aurii. Puţin mai târziu, au apărut suprafeţe de un roşu-somptuos care se dilatau, dezvoltându-se, pornind din noduri strălucitoare de energie, vibrând de viaţă, în modele mereu în schimbare. Într-alt moment, când am închis ochii, mi s-a dezvăluit un complex de structuri cenuşii, ce se iscau în valuri de sfere palid-albăstrui, căpătând intensă soliditate, pentru ca apoi să alunece fără zgomot în sus, până la dispariţie. În schimb, feţe sau siluete de oameni sau de animale nu mi-au apărut niciodată. Nici peisaje, nici spaţii enorme, nici clădiri crescând magic ori metamorfozându-se, nimic care să arate, fie şi de departe, a eveniment ori a parabolă. Cealaltă lume la care mescalina îmi oferea acces nu era lumea viziunilor; dar exista „acolo, afară”, aşa cum o vedeam cu ochii mei deschişi. Marea schimbare se petrecea pe tărâmul faptului obiectiv. Ceea ce i se întâmplase universului meu subiectiv rămânea relativ lipsit de importanţă.

Am luat pastila la unsprezece. O oră şi jumătate mai târziu, stăteam la mine în birou, privind concentrat o vază micuţă, din sticlă. Doar cu trei flori în ea – un trandafir Belle Portugaise desăvârşit deschis, roz ca o scoică şi cu o zonă discretă, în nuanţe mai calde, mai aprinse, la baza fiecărei petale; o garoafă mare, siclam cu gălbui, şi un iris îndrăzneţ, heraldic, violet-palid, cu lujerul frânt. Micul buchet fortuit şi efemer încălca toate regulile tradiţionale ale bunului-gust. Rămăsesem şocat de disonanţa vioaie a culorilor în acea dimineaţă, la masă. Dar acum nu mai avea nicio relevanţă. Nu mai contemplam un ciudat aranjament floral, ci aveam în faţa ochilor cele văzute şi de Adam în dimineaţa facerii sale – miracolul, clipă de clipă, al existenţei în propria sa nuditate.

„E plăcut?”, m-a întrebat cineva. (în această parte a experimentului, toate conversaţiile au fost înregistrate pe un dictafon şi aşa a fost posibil să-mi

împrospătez memoria.).

„Nici plăcut, nici neplăcut", am răspuns. „*Este* şi atât."

Istigkeit – nu ăsta era cuvântul preferat de Meister Eckhart? „Faptul-de-a-fi." Fiinţa din filosofia platonică – doar că Platon pare să fi comis greşeala enormă, grotescă, de a separa Fiinţa de devenirea sa, identificând-o cu abstracţia matematică a Ideii. Nu ar fi putut, bietul, să vadă vreodată buchetul de flori strălucind în propria lor lumină interioară, aproape fremătând sub greutatea semnificaţiei ce le-a fost dată; şi nici nu ar fi putut să perceapă că tocmai acea semnificaţie atât de intensă a trandafirului, a irisului şi a garoafei consta nici mai mult, nici mai puţin decât în faptul că *erau* – o vremelnicie egală totuşi vieţii eterne, o pieire perpetuă egală totuşi Fiinţei pure, un mănunchi de detalii minuscule şi unice în care, prin nu ştiu ce paradox indicibil, dar de necontestat, se lăsa văzută sursa divină a existenţei în totalitatea sa.

Am continuat să mă uit la flori şi mi s-a părut că descopăr în lumina lor vie o replică deopotrivă cu respiraţia – dar cu o respiraţie fără întoarcere la punctul de plecare, fără refluxuri recurente, ci doar ca o trecere repetată de la frumuseţe la frumuseţe şi mai înaltă, de la sens profund la sens şi mai profund. Graţie şi Transfigurare, iată cuvintele care îmi veneau în minte – şi tocmai asta simbolizau, printre atâtea altele. Privirea mi se plimba de la trandafir la garoafă, de la incandescenţa de panaş la volutele mătăsoase, de ametist înzestrat cu simţire, ale irisului. Viziunea Extatică, *Sat Chit Ananda,* Fiinţă-Conştiinţă-Beatitudine – înţelegeam pentru prima oară, nu la nivel verbal, nu prin aluzii abia schiţate sau de la mare distanţă, ci precis şi complet, la ce se referă silabele acelea pline de emfază. Şi atunci mi-am amintit de un pasaj dintr-un eseu al lui Suzuki. „Ce este corpul Dharma al lui Buddha?" (Corpul Dharma al lui Buddha este un alt fel de a spune Spiritul, Aseitatea, Vidul, Divinitatea.) întrebarea e pusă de un novice zelos şi dezorientat, într-o mănăstire zen. Iar maestrul îi răspunde cu promptitudinea şi irelevanţa unuia dintre fraţii Marx: „Gardul viu din spatele grădinii". „Şi omul care înţelege acest adevăr", se interesează novicele nesigur, „el ce este, pot să întreb?". Iar Groucho îl loveşte cu bastonul pe spinare şi îi răspunde: „Un leu cu coama de aur".

Simplul nonsens, cu înţeles prea vag, cum îl citisem atunci, devenea

acum limpede ca lumina zilei şi evident ca Euclid. Desigur, corpul Dharma al lui Buddha era gardul viu din spatele grădinii. La fel de evident devenea şi acel buchet de flori şi orice altceva aş fi hotărât să privesc eu – sau mai degrabă fericitul non-eu eliberat, pentru o clipă, din propria-mi îmbrăţişare sufocantă. Cărţile, spre exemplu, înşirate pe pereţii biroului. Şi ele străluceau, ca florile, dar în culori mai luminoase, mai încărcate de semnificaţie. Cărţi roşii ca rubinul; cărţi de smarald; cărţi legate în jad alb; cărţi de agat, de acvamarin, de topaz galben; cărţi de lapislazuli, în culori atât de intense, atât de pline de un înţeles intrinsec, gata să sară de pe raft, insistând să-mi capteze atenţia.

„Şi raporturile spaţiale?”, s-a interesat cercetătorul în timp ce eu priveam cărţile.

Greu de dat un răspuns. Într-adevăr, perspectivele păreau destul de stranii, iar pereţii camerei parcă nu se mai întâlneau în unghiuri drepte. Dar asta nu mai avea mare importanţă. Important era că raporturile din spaţiu îşi pierduseră însemnătatea şi că, în mintea mea, începeam să percep lumea după criterii diferite de cele spaţiale. În mod obişnuit, ochiul se străduieşte să stabilească *Unde?*

— *Cât de departe?*

— *Situat cum în raport cu ce?* În timpul experienţei cu mescalină însă, ochiul răspunde la întrebări implicite de cu totul alt ordin. Locul şi distanţa încetează să mai prezinte cine ştie ce interes. Mintea îşi desfăşoară procesul de percepţie apreciind intensitatea existenţei, profunzimea semnificaţiei, relaţiile din cadrul unui model. Vedeam cărţile, dar nu mă preocupa deloc poziţia lor în spaţiu. Observam doar, impresionat, că toate emiteau o lumină vie ce strălucea mai puternic în unele dintre ele. Context în care poziţia şi cele trei dimensiuni rămâneau lipsite de relevanţă. Asta nu însemna, desigur, abolirea categoriei de spaţiu. Când m-am ridicat şi am început să merg, am făcut-o cât se poate de firesc, fără să judec greşit poziţia obiectelor. Spaţiul rămăsese la locul său, dar lipsit de autoritate. Cugetul începuse să se preocupe acum de fiinţă şi de semnificaţie, uitând de măsurători şi poziţionare în spaţiu.

Iar indiferenţei faţă de spaţiu i se adăuga o şi mai desăvârşită indiferenţă faţă de timp.

„S-ar zice că există din belşug” a fost tot ce am putut spune când cercetătorul mi-a cerut să-i vorbesc despre senzaţia mea în raport cu timpul.

Din belşug, dar cât anume nu prezenta importanţă. Aş fi putut să mă uit la ceas, bineînţeles; dar ceasul meu se găsea în alt univers. Experienţa mea concretă fusese – şi era încă – înscrisă într-o durată indefinită sau, alternativ, într-un prezent perpetuu ocupat de o revelaţie în continuă schimbare.

Cercetătorul mi-a îndreptat apoi atenţia de la cărţi spre mobilă. În mijlocul camerei se afla o măsuţă de dactilografie; dincolo de ea un scaun de bambus şi, mai departe, un birou. Cele trei piese alcătuiau un model complicat de orizontale, verticale şi diagonale – model cu atât mai interesant cu cât nu era interpretat în funcţie de relaţiile spaţiale. Masa, scaunul şi biroul se uneau într-o compoziţie ce amintea de Braque sau de Juan Gris – o natură moartă în care se putea recunoaşte legătura cu lumea obiectivă, dar redată fără adâncime, fără vreo încercare de realism fotografic. Îmi priveam mobila nu din postura celui care o utilizează, stând pe scaun, scriind la masă ori la birou, nu a cameramanului sau a observatorului ştiinţific, ci din postura estetului pur, preocupat doar de forme şi de relaţiile lor din spaţiul vizual sau pictural. Dar, pe măsură ce o priveam, acea perspectivă cubistă pur estetică lăsa loc la ceea ce pot descrie doar ca pe o viziune sacră asupra realităţii. Mă întorsesem în lumea în care contemplasem florile – o lume a Luminii Interioare şi a semnificaţiei infinite. Picioarele scaunului, spre exemplu – cât miracol în alcătuirea lor tubulară, cât supranatural în luciul lor lin! Am petrecut mai multe minute – ori secole? – nu contemplând formele din bambus, ci, de fapt, *fiind* formele din bambus – sau mai degrabă fiind eu însumi în ele; sau, şi mai exact (deoarece „eu” nu eram implicat în situaţia respectivă, şi nici „ele”, într-un anumit sens), fiind non-eul meu în non-eul care era scaunul.

Reflectând asupra experienţei trăite, constat comunitatea de vederi cu dr. C.D. Broad, eminentul filosof de la Cambridge, care spune că „am face bine să luăm în considerare, cu mult mai multă seriozitate decât până în prezent, genul de teorie propusă de Bergson referitoare la memorie şi percepţii senzoriale. El sugerează că funcţia creierului, a sistemului nervos şi a organelor de simţ ar fi în principal *eliminatorie*, şi nu productivă. Orice persoană este în orice moment capabilă să-şi amintească tot ce i s-a întâmplat vreodată şi să perceapă tot ce se petrece în univers. Creierului şi sistemului

nervos le revine rolul să ne protejeze, să nu ne lase copleşiţi şi derutaţi de o masă de informaţii în cea mai mare parte inutile şi irelevante, percepute şi amintite clipă de clipă, blocându-le şi permiţându-i să treacă doar unei selecţii restrânse şi speciale, dar folositoare din punct de vedere practic”. Potrivit unei asemenea teorii, fiecare am fi, potenţial, Cuget Fără Limite. Dar, în măsura în care suntem parte a regnului animal, avem îndatorirea de a supravieţui cu orice preţ. Iar pentru a supravieţui din punct de vedere biologic, Cugetul Fără Limite trebuie strecurat prin valva reductoare a creierului şi a sistemului nervos. Pentru ca pe cealaltă parte să iasă doar o tristă rămăşiţă din conştiinţă, care ne face apţi să trăim anume pe suprafaţa acestei planete. Iar ca să formuleze şi să exprime conţinutul acestei conştiinţe reduse, omul a inventat – pentru ca apoi să complice la nesfârşit – sisteme de simboluri şi filosofii implicite, pe care le-a numit limbi. Şi este, în acelaşi timp, şi beneficiarul, şi victima tradiţiei lingvistice a locului natal – beneficiar în măsura în care limba îi oferă acces la acumulările de experienţă lăsate de alţii, iar victimă în măsura în care îi este confirmată credinţa că tocmai conştiinţa redusă ar fi unica formă de conştiinţă, răsturnându-i simţul realităţii, pentru a putea fi predispus să-şi confunde conceptele cu daturile, cuvintele cu lucrurile adevărate. Ceea ce în limbajul religiei se cheamă „lumea asta” este universul conştiinţei reduse, exprimat şi, ca să spunem aşa, fosilizat de limbă. Diferitele „alte lumi” cu care fiinţele omeneşti iau er atic contact sunt tot atâtea elemente din totalitatea conştiinţei care aparţine Cugetului Fără Limite. Majoritatea oamenilor, în majoritatea timpului, ajung să cunoască doar ceea ce răzbate prin valva reductoare, consfinţit ca autentic şi real de limba locului. Doar puţini par să se fi născut cu un fel de bypass care ocoleşte valva reductoare. Iar unii pot dobândi bypassuri temporare fie spontan, fie în urma unor „exerciţii spirituale” deliberate, fie prin hipnoză, fie prin intermediul drogurilor. Şi prin aceste bypassuri permanente sau temporare poate pătrunde, într-adevăr, nu chiar „tot ceea ce se petrece peste tot în univers” (deoarece bypassul nu desfiinţează valva reductoare, care continuă să excludă conţinutul total al Cugetului Fără Limite), dar ceva mai mult – şi, foarte important, altceva – decât materialul utilitarist ales cu grijă, considerat de cugetele noastre individuale, îngustate, un tablou al realităţii complet sau cel puţin suficient.

Creierul este înzestrat cu un număr de sisteme enzimatice care îi coordonează activităţile.

O parte din enzime reglează alimentarea cu glucoză a celulelor cerebrale. Mescalina inhibă producerea acestor enzime, scăzând cantitatea de glucoză aflată la dispoziţia unui organ care are nevoie constant de zahăr. Iar când mescalina reduce raţia normală de zahăr a creierului, ce se întâmplă? Au fost supuse studiului prea puţine cazuri şi, prin urmare, încă nu se poate da un răspuns complet. Dar se poate face un rezumat despre ce se întâmplă cu persoanele – e drept, nu multe – care au luat mescalină sub supraveghere:

(1) Memoria şi capacitatea de a „gândi limpede" sunt foarte puţin afectate sau rămân intacte. (Ascultând înregistrările conversaţiilor mele sub influenţa drogului, nu mi s-a părut că aş fi fost mai mărginit decât în mod normal.)

(2) Impresiile vizuale sunt cu mult mai intense, iar ochiul recuperează o parte din percepţia inocentă a copilăriei, care nu se subordonează imediat şi automat conceptului. Interesul faţă de spaţiu scade, iar faţă de timp dispare aproape total.

(3) Deşi intelectul rămâne neştirbit, iar percepţia este enorm ameliorată, voinţa se schimbă profund, în rău. Consumatorul de mescalină nu vede niciun motiv să aibă vreo activitate anume şi consideră absolut neinteresante majoritatea raţiunilor pentru care, în viaţa de zi cu zi, era gata să acţioneze şi să sufere. Nu se lasă tulburat, pentru simplul motiv că are lucruri mult mai bune la care să se gândească.

(4) Acele lucruri mai bune pot fi trăite (aşa cum le-am trăit eu) „afară" sau „în interior", sau în ambele lumi, cea interioară şi cea exterioară, simultan ori pe rând. Iar faptul că *sunt* mai bune i se pare evident oricărui consumator de mescalină înzestrat cu ficat sănătos şi cuget netulburat.

Efectele mescalinei sunt cele aşteptate după administrarea unui drog în stare să avarieze valva reductoare cerebrală, scăzându-i eficienţa. Când creierul rămâne fără zahăr, eului subnutrit îi scad puterile şi nu mai poate fi convins să îndeplinească toate corvezile, pierzându-şi tot interesul faţă de raporturile spaţiale şi temporale atât de însemnate pentru un organism hotărât să se descurce în lume. Pe măsură ce Cugetul Fără Limite se infiltrează prin valva acum permeabilă, încep să se petreacă o serie de

fenomene inutile din punct de vedere biologic. În unele cazuri, poate fi vorba de percepţii extrasenzoriale. Sau de descoperirea unei lumi de frumuseţe vizionară. Iar unora, la rândul lor, li se dezvăluie splendoarea, valoarea şi semnificaţia infinite ale existenţei în nuditatea ei, ale datului neconceptualizat. În stadiul final al dispariţiei egoului apare „convingerea nedesluşită" că Totul se află în toţi – că, de fapt, Totul este fiecare. Din câte presupun, este exact ceea ce poate spera un cuget limitat „să perceapă din ceea ce se petrece în univers".

În acest context, ascuţirea extremă a simţului de percepere a culorilor, sub efectul mescalinei, are o enormă semnificaţie! Pentru anumite vieţuitoare, distingerea anumitor nuanţe este cât se poate de importantă din punct de vedere biologic. Dincolo de limitele spectrului lor utilitarist însă, mai toate creaturile sunt acromatopsice. Albinele, spre exemplu, îşi petrec majoritatea timpului „deflorând virginele proaspete ale primăverii"[3]; dar, după cum a arătat von Frisch, pot recunoaşte prea puţin culori. Simţul culorilor foarte dezvoltat al omului este un lux biologic – inestimabil de preţios pentru el, ca fiinţă intelectuală şi spirituală, dar inutil pentru a supravieţui ca animal. Judecând după adjectivele atribuite de Homer eroilor Războiului Troian, capacitatea lor de a distinge culori nu îi ridica mult deasupra albinelor. În această privinţă, cel puţin, omenirea a progresat uimitor de mult.

Mescalina amplifică puterea culorilor şi le scoate în evidenţă nenumărate nuanţe şi fine diferenţe pentru care observatorul conştient rămâne orb. S-ar zice că, pentru Cugetul Fără Limite, aşa-numitele caracteristici secundare ale lucrurilor devin primare. Sentimentul dominant că nu masa, poziţia şi dimensiunea merită atenţie, ci culorile ar fi mai importante, vine să-l contrazică pe Locke. Şi mulţi mistici, aidoma consumatorilor de mescalină, percep culori de o strălucire supranaturală, nu numai cu ochiul minţii, dar şi în lumea obiectivă din jur. Spiritiştii şi suprasensibilii relatează şi ei fenomene asemănătoare. Există medii care, în locul scurtelor revelaţii ale consumatorului de mescalină, au perioade lungi în care cad în transă – oră de oră şi zi de zi.

După lunga, dar obligatoria digresiune în zona teoriei, ne puteam întoarce acum la miraculoasa întâmplare – patru picioare de scaun din

[3] Vers din poemul "A Rapture" de Thomas Carew (n.tr.).

bambus în mijlocul unei încăperi. La fel ca narcisele lui Wordsworth, ofereau felurite bogăţii – darul nepreţuit al unei noi intuiţii directe, mergând până în Firea Lucrurilor, şi comoara, mai modestă, a înţelegerii artelor, în special.

Un trandafir e un trandafir e un trandafir[4]. Dar picioarele de scaun erau picioare de scaun erau Arhanghelul Mihail şi toţi îngerii. La patru sau cinci ore după eveniment, când efectele lipsei de zahăr din creier se atenuaseră, spre apus, am fost scos la o scurtă plimbare prin oraş, ce includea o vizită la ceea ce se consideră a fi, cu modestie, Cea Mai Mare Alimentară Din Lume. În partea din spate a C.M.M.A.D.L., printre jucării, felicitări şi reviste de benzi desenate, destul de surprinzător, un raft cu cărţi de artă. Am ridicat albumul cel mai la îndemână, un Van Gogh, şi l-am deschis la întâmplare – *Scaunul,* portretul şocant al unui *Ding an Sich,* al Lucrului-în-sine, pe care pictorul nebun l-a surprins cu un soi de adoraţie înfricoşată, încercând să-l reprezinte pe pânză. Ceea ce s-a dovedit însă un demers nereuşit chiar şi pentru forţa geniului său. Scaunul lui Van Gogh era evident identic, în esenţă, cu al meu. Deşi incomparabil mai real decât scaunul perceput în mod obişnuit, cel din tablou nu era însă mai mult decât un simbol neobişnuit de expresiv al faptului. Iar faptul fusese o Realitate Absolută manifestată; o simplă emblemă. Asemenea embleme sunt surse pentru adevărata cunoaştere a Firii Lucrurilor, cunoaştere capabilă să pregătească mintea, care după ce o acceptă poate trece imediat la intuiţii pe cont propriu. Dar asta-i tot. Indiferent de expresivitatea lor, simbolurile nu pot fi niciodată ceea ce reprezintă.

Ar fi interesant, în acest context, un studiu al operelor de artă pe care marii cunoscători ai Realităţii Absolute, ai Aseităţii, le-au avut la dispoziţie. La ce picturi se uita Eckhart? Ce sculpturi şi ce picturi au jucat un rol în experienţa religioasă a Sfântului Ioan al Crucii, a lui Hakuin, a lui Hui Neng, a lui William Law? E peste puterile mele să dau un răspuns; însă presupun cu tărie că marii cunoscători ai Aseităţii acordau prea puţină atenţie artei, unii refuzând categoric să aibă de-a face cu ea, alţii mulţumindu-se cu lucrări considerate, cu ochi critic, de mâna a doua sau a zecea. (Unui cuget transfigurat şi capabil să transfigureze, să vadă Totul în *orice,* îi va fi suveran indiferentă valoarea sau lipsa de valoare a unei picturi, fie ea şi religioasă.) Arta, presupun, rămâne apanajul exclusiv al începătorilor sau al celor hotărâţi

[4] Trimitere la un vers de Gertrude Stein (n.tr.).

să nu mai iasă din impas, mulţumindu-se cu *surogatul* Realităţii Absolute, cu simboluri, în loc de ceea ce semnifică, şi cu reţete elegant compuse, în locul dineului propriu-zis.

Am pus albumul Van Gogh la loc pe raft şi am luat volumul de alături. O carte despre Botticelli. Am întors paginile. *Naşterea lui Venus* – niciodată printre preferatele mele. *Venus şi Marte,* drăgălăşenia denunţată cu atâta pasiune de bietul Ruskin, în punctul culminant al prelungitei sale tragedii sexuale. Uimitor de fastuoasa şi complicata *Calomnie a lui Apelles.* Şi apoi o pictură oarecum mai puţin familiară şi nu foarte reuşită – *Iudita.* Atenţia mi-a fost captată cu totul şi am început să contemplu fascinat nu eroina palidă şi nevrotică, şi nici pe însoţitoarea ei, nici capul şi părul lung al victimei şi nici peisajul de primăvară din fundal, ci mătasea violacee a straiului Iuditei, în cute, şi fustele lungi, în bătaia vântului.

Era ceva ce mai văzusem – chiar în acea dimineaţă, între flori şi mobilă, când s-a întâmplat să mă uit în jos şi apoi am rămas, intenţionat, cu privirea fixată pasional asupra propriilor mele picioare încrucişate. Cutele făcute de pantaloni – ce labirint de nesfârşită complexitate şi semnificaţie! Şi urzeala ţesăturii cenuşii – câtă bogăţie, câtă profunzime, câtă măreţie misterioasă! Şi iată-le acum din nou în pictura lui Botticelli.

Fiinţele omeneşti civilizate poartă veşminte – prin urmare, nu există nici portretistică, nici naraţiune mitologică sau istorică fără reprezentarea materialelor în falduri. Croitoria în sine poate explica originile fenomenului, în schimb nu va putea desluşi niciodată evoluţia luxuriantă a drapării ca temă majoră în toate artele plastice. Artiştii, se vede limpede, s-au lăsat atraşi dintotdeauna de drapare, de dragul acestei formule – sau, mai degrabă, de dragul unui impuls interior. Când pictezi sau sculptezi o drapare, pictezi sau sculptezi forme care, practic, sunt non-reprezentative – acel gen de forme necondiţionate de care le place să se lase purtaţi chiar şi artiştilor din cea mai puternică tradiţie naturalistă. Într-o înfăţişare obişnuită a Madonei sau a Apostolilor, elementele strict umane reprezintă circa zece la sută din întreg. Iar restul constă doar în numeroasele variaţiuni multicolore pe tema inepuizabilă a materialelor, lână sau în şifonat. Iar aceste nouă zecimi non-figurative din Madonă sau dintr-un Apostol pot fi la fel de importante calitativ pe cât sunt cantitativ. În cele mai multe cazuri dau tonul întregii opere de

artă, stabilesc cheia în care este tratată tema şi exprimă starea de spirit, temperamentul, atitudinea faţă de viaţă a artistului. Serenitatea stoică se dezvăluie în suprafeţele netede, în faldurile bogate şi fluente ale draperiilor lui Piero. Sfâşiat între fapt şi voinţă, între cinism şi idealism, Bernini temperează verosimilitatea aproape caricaturală a feţelor sale cu enorme abstracţii vestimentare, întruchipări, în piatră sau bronz, ale veşnicelor locuri comune ale retoricii – eroismul, sfinţenia, sublimul la care omenirea aspiră perpetuu, şi în van de cele mai multe ori. Şi iată aici pulpanele şi pelerinele lui El Greco, neliniştitor de viscerale; şi aici faldurile bruşte, răsucite, aidoma unor flăcări, în care Cosimo Tura îşi înveşmântează personajele: la primul, tradiţionala spiritualitate se prăbuşeşte într-un alean fiziologic fără nume; la al doilea domină zvârcolirea chinuitorului sentiment că, în esenţă, lumea este stranie şi ostilă. Sau Watteau; bărbaţii şi femeile sale care cântă la lăută, pregătindu-se pentru baluri şi arlechinade, gata să pornească, de pe pajişti de catifea, sub coroane de arbori nobili, spre Insula Cythera, visul oricărui îndrăgostit; imensa lor melancolie şi chinuitoarea sensibilitate, de carne vie, a celui ce i-a creat îşi găsesc expresie nu în relatarea acţiunilor lor, nu în gesturile şi nici pe feţele lor, ci în relieful şi urzeala veşmintelor de tafta, a capelor şi a jiletcilor de satin. Nu există un centimetru de suprafaţă netedă, o clipă de pace sau de încredere – doar un pustiu mătăsos de nenumărate minuscule falduri şi încreţituri, cu o neîncetată modulaţie – nesiguranţă interioară redată prin siguranţa perfectă a mâinii unui maestru – a unei nuanţe într-o altă nuanţă, a unei culori vagi într-o altă culoare. În viaţă, omul propune, Dumnezeu dispune. În artele plastice, propunerea este făcută de subiect; iar de dispus dispune, în ultimă instanţă, temperamentul artistului, în proximitatea (cel puţin în pictura portretistică, istorică şi de gen) drapării sculptate sau pictate. Şi doar împreună pot stabili că o *fête galante* trebuie să te impresioneze până la lacrimi, că o răstignire pe cruce trebuie să fie senină până aproape de voioşie, că o stigmatizare trebuie să fie aproape intolerabil de sexy, iar că portretul unui monstru de sminteală feminină (mă gândesc la incomparabila Madame Moitessier a lui Ingres) trebuie să exprime intelectul în ipostaza sa cea mai austeră şi mai intransigentă.

Dar asta nu e toată povestea. Drapările, după cum descoperisem acum, sunt cu mult mai mult decât instrumente pentru introducerea formelor non-

reprezentaţionale în pictura şi în sculptura după natură. Ceea ce noi, ceilalţi, surprindem doar sub efectul mescalinei, artistul este înzestrat să vadă tot timpul, prin naştere. Percepţia sa nu se limitează la ceea ce ar fi util, din punct de vedere biologic ori social. Un fragment din cunoaşterea Cugetului Fără Limite – recunoaşterea semnificaţiei intrinseci a tot ceea ce există – se strecoară prin valva reductoare a creierului şi a eului până în conştiinţă. Pentru artist, la fel ca şi pentru consumatorul de mescalină, drapajele sunt hieroglife vii, simbolizând specific şi expresiv misterul insondabil al fiinţei pure. Chiar mai mult decât scaunul, deşi poate mai puţin decât acele flori pe de-a-ntregul supranaturale, faldurile pantalonilor mei gri erau impregnate de „faptul-de-a-fi”. Cărui fapt îşi datorau acest statut privilegiat, nu pot spune. Poate pentru că faldurile sunt atât de stranii şi de dramatice, încât se impun privirii, atrăgând forţat atenţia asupra miracolului existenţei pure? Cine ştie? Importantă este mai puţin raţiunea acestei experienţe, cât experienţa în sine. Absorbit de veşmintele Iuditei, acolo, în Cea Mai Mare Alimentară Din Lume, ştiam că Botticelli – şi nu doar Botticelli, ci şi mulţi alţii – contemplase drapările cu aceeaşi privire transfigurată şi capabilă să transfigureze ca şi a mea, în acea dimineaţă. Ei văzuseră *Istigkeit,* Faptul-de-a-fi, Totalitatea şi Infinitatea materialului în falduri şi se străduiseră să le redea prin pictură sau sculptură. Obligatoriu fără succes, bineînţeles. Pentru că splendoarea şi minunea existenţei pure aparţin unui alt ordin, dincolo de puterile de expresie chiar şi ale celei mai înalte arte. Dar în straiele Iuditei am reuşit să văd cu limpezime cum aş fi putut reda pantalonii mei gri dacă aş fi fost un pictor de geniu. Nu cine ştie ce în comparaţie cu realitatea, cerul mi-e martor, dar suficient pentru a încânta generaţii după generaţii de admiratori, suficient pentru a le face să înţeleagă cel puţin o fărâmă din adevărata semnificaţie a ceea ce, în neghiobia noastră vrednică de milă, numim „lucruri simple”, desconsiderându-le în favoarea televiziunii.

„Aşa ar trebui să vedem”, repetam mereu privindu-mi pantalonii, cărţile-nestemate de pe rafturi sau picioarele scaunului meu mai mult decât van-goghian. „Aşa ar trebui să vedem, aşa arată lucrurile în realitate.” Dar cu rezerve. Căci dacă am reuşi să vedem astfel mereu, nu am mai vrea să facem niciodată altceva. Ci doar să contemplăm, să fim doar Non-eul divin al florii, al cărţii, al scaunului, al pantalonilor. Ar fi suficient. Şi atunci cum rămâne cu

ceilalţi oameni? Şi cum rămâne cu relaţiile umane? În înregistrările conversaţiilor din acea dimineaţă, am găsit repetată mereu întrebarea: „Şi cum rămâne cu relaţiile umane?”. Cum ar reuşi cineva să împace extazul etern de a vedea aşa cum ar trebui cu îndatorirea vremelnică de a face ceea ce trebuie să facă şi să simtă ceea ce trebuie să simtă? Ar trebui să poată vedea”, am zis, „importanţa infinită a acelor pantaloni şi importanţa încă şi mai mare a fiinţelor omeneşti”. Ar fi trebuit să fie aşa, dar de aplicat părea imposibil. Participarea la miracolul manifestat de lucruri nu lasă loc, ca să spunem aşa, grijilor obişnuite şi necesare ale existenţei omeneşti, şi în niciun caz celor legate de semeni. Deoarece semenii sunt euri, pe când eu, cel puţin într-o privinţă, eram acum un non-eu, percepând şi fiind simultan non-eul lucrurilor din jur. Iar acestui non-eu abia născut, comportamentul, aspectul, chiar şi gândul la eul care încetase pentru moment să mai fie, la fel şi gândul la alte euri – semenii săi de odinioară – i se păreau… nu, nu dezagreabile (deoarece „dezagreabil” nu făcea parte din categoriile mele de gândire de atunci), ci cât se poate de irelevante. Silit de cercetător să analizez şi să raportez ceea ce fac (şi cât tânjeam să fiu lăsat în pace cu Eternitatea unei flori, cu Infinitatea a patru picioare de scaun şi cu Absolutul cutelor unei perechi de pantaloni!), am constatat că ocoleam deliberat privirile celor care se aflau în cameră cu mine, abţinându-mă în mod deliberat să fiu prea conştient de prezenţa lor. Era vorba chiar de soţia mea şi de un domn pe care îl respectam şi îl agream foarte mult, dar ambii făceau parte din lumea de care, pentru moment, mescalina mă mântuise – lumea eurilor, a timpului, a judecăţilor morale şi a considerentelor utilitare, lumea (şi tocmai acest aspect al existenţei omeneşti doream să-l uit, mai presus de toate celelalte) autoafirmării, a fuduliei, a cuvintelor supraevaluate şi a ideilor venerate ca nişte idoli.

În acest punct mi s-a pus în mână o reproducere color de dimensiuni mari a binecunoscutului autoportret al lui Cézanne – capul şi umerii unui bărbat purtând o pălărie mare, de pai, obraji roşii, buze roşii, favoriţi bogaţi, negri, şi un ochi întunecat, neprietenos. O pictură magnifică, dar acum nu o vedeam ca pe o pictură. Deoarece capul şi-a căpătat imediat o a treia dimensiune şi s-a trezit la viaţă, aidoma unui strigoi privindu-mă printr-o fereastră deschisă în pagina din faţa mea. Am început să râd. Iar când m-au întrebat de ce, am repetat de câteva ori: „Ce mai pretenţii! Cine naiba se

crede el?”. Întrebarea nu i se adresa lui Cézanne în particular, ci speciei umane în general. Cine se credeau oamenii?

„E ca Arnold Bennett în Dolomiţi”, am zis, aducându-mi deodată aminte de o scenă petrecută cu vreo patru-cinci ani înainte de dispariţia lui A.B. Şi imortalizată, din întâmplare, în care el se plimba pe un drum, iarna, la Cortina d’Ampezzo. În jur, zăpadă imaculată; pe fundal, piscuri roşii, avântate mai ceva decât aspiraţiile gotice. Iar în prim-plan, dragul, bunul, nefericitul A.B. Şarjând cu bună ştiinţă rolul personajului său literar preferat, adică el însuşi, cel din *The Card.* Mergând încet, în soarele puternic al Alpilor, cu degetele mari vârâte în vesta galbenă, bombată ceva mai jos, ca arcul graţios al unui bovindou Regency din Brighton, şi capul lăsat pe spate, ca şi cum s-ar fi pregătit să lanseze spre bolta albastră a cerului o tiradă bâlbâită, ca dintr-un obuzier. Ce anume spunea am uitat; dar maniera, înfăţişarea şi atitudinea lui strigau de-a dreptul: „Sunt tare ca munţii ăştia afurisiţi!”. Şi, din anumite puncte de vedere, era desigur infinit superior; dar, după cum ştia prea bine, nu şi în sensul în care personajului său literar preferat îi plăcea să-şi imagineze.

Cu toţii şarjăm, cu succes (indiferent ce-o fi însemnând asta) sau fără succes, rolul personajului nostru literar preferat. Şi nu are nicio importanţă dacă am fi cu adevărat Cézanne, indiferent cât de puţin probabil. Căci pictorul desăvârşit – cu mica sa conexiune ce reuşise să ocolească valva creierului şi filtrul eului, ajungând la Cugetul Fără Limite – era în acelaşi timp, şi la fel de autentic, stafia cu perciuni şi ochi neprietenoşi.

Spre consolare, m-am întors la cutele pantalonilor. „Aşa ar trebui să vedem”, am repetat încă o dată. Şi aş fi putut să adaug: „Astea sunt lucrurile la care merită să te uiţi”. Lucruri fără pretenţii, mulţumite să fie ele însele şi nimic în plus, în largul lor în aseitate, fără să interpreteze un rol şi fără să încerce, nebuneşte, să o pornească solitar, răzleţ de corpul Dharma, sfidând luciferic harul lui Dumnezeu.

„Cel mai mult s-ar apropia un Vermeer”, am spus.

Da, un Vermeer. Artistul misterios, de trei ori dăruit – cu viziunea capabilă să perceapă corpul Dharma drept gardul viu din spatele grădinii, cu talentul de a reda, din această viziune, atât cât permit capacităţile omeneşti limitate şi cu prudenţa de a se mărgini, în picturile sale, la aspectele mai

abordabile ale realităţii; pentru că, deşi Vermeer a înfăţişat fiinţe omeneşti, el a rămas întotdeauna un pictor de natură moartă. Cézanne, care le spunea modelelor sale feminine să ţină seama că trebuie să arate ca merele, a încercat să picteze portrete în acelaşi spirit. Dar femeile sale asemenea merelor renet se înrudesc mai îndeaproape cu Ideile lui Platon decât cu corpul Dharma din gardul viu. Sunt Eternitatea şi Infinitatea văzute nu în nisip şi în flori, ci în abstracţiunile dintr-o sferă foarte înaltă a geometriei. Vermeer nu le-a cerut niciodată fetelor sale să arate ca merele. Dimpotrivă, insista ca ele să-şi ţină firea lor de fete până la limite – dar de fiecare dată cu rezerva să se abţină de la purtarea de fetişcane. Puteau să stea jos sau în picioare, în linişte, dar niciodată să chicotească, niciodată să dea semne de sfială, niciodată să se roage sau să ducă dorul iubiţilor absenţi, să bârfească, să se uite invidios după bebeluşii altora, niciodată să flirteze, niciodată să iubească, să urască sau să muncească. Făcând oricare dintre aceste lucruri, fără îndoială, personalitatea fiecăreia ar fi ieşit mai intens în evidenţă, încetând totodată, din acelaşi motiv, să-şi manifeste Non-eul lor în esenţă divin. Parafrazându-l pe Blake, porţile percepţiei lui Vermeer erau doar parţial limpezite. Un singur canat devenise aproape perfect transparent, restul uşii rămânând întunecat. Non-eul esenţial putea fi perceput desluşit în lucrurile şi în creaturile vii de această parte a binelui şi a răului. Iar în cazul fiinţelor omeneşti, devenea vizibil doar când se aflau în repaus, cu mintea netulburată, cu trupul în nemişcare. În asemenea circumstanţe, Vermeer putea vedea Realitatea Absolută în toată frumuseţea sa cerească – o putea vedea şi, în mică măsură, o putea reprezenta într-o natură moartă subtilă şi somptuoasă. Vermeer este, fără îndoială, cel mai mare pictor de naturi moarte omeneşti. Dar au fost şi alţii – spre exemplu, contemporanii francezi ai lui Vermeer, fraţii Le Nain. Care, presupun, au pornit cu intenţia să facă pictură *de gen –,* dar ceea ce au produs, în ultimă instanţă, a fost o serie de naturi moarte omeneşti, în care percepţia lor limpezită asupra semnificaţiei infinite a tuturor lucrurilor nu este redată, ca la Vermeer, printr-o îmbogăţire subtilă a culorii şi a texturii, ci printr-o claritate şi mai intensă, o precizie obsesivă a formei, în limitele unei tonalităţi austere, aproape monocromatice. În zilele noastre, Vuillard, pictorul, a avut momentul său de vârf şi a creat tablouri splendide, de neuitat, în care corpul Dharma se arată într-un dormitor burghez, Absolutul îşi revelează flacăra în mijlocul

familiei unui oarecare agent de bursă, bându-şi ceaiul în grădina din suburbii.

Ce qui fait que l'ancien barvdagiste renie
Le comptoir dont le faste alléchait les passants,
C'est son jardin d'Auteuil, où, veufs de tout encens,
Les Zinnias ont l'air d'être en tôle vernie.

Lui Laurent Tailhade spectacolul i se părea respingător, şi atât. Dar dacă negustorul de articole de cauciuc, retras din afaceri, ar fi stat suficient de potolit, Vuillard ar fi văzut în el doar corpul Dharma, ar fi înfăţişat – cu zinniile, cu iazul şi caraşii aurii, cu turnul maur şi lanternele chinezeşti ale vilei – un colţ de Rai înainte de Cădere.

În acest răstimp, întrebarea mea rămăsese fără răspuns. Cum se putea reconcilia percepţia limpede cu preocuparea cuvenită faţă de relaţiile dintre oameni, cu muncile mărunte şi îndatoririle obligatorii, ca să nu mai vorbim de filantropie şi de compasiune în formă aplicată? Iată dezbaterea veche de când lumea dintre cei activi şi cei contemplativi pusă din nou pe tapet – şi mai acut ca niciodată, în ceea ce mă privea. Deoarece până în acea dimineaţă cunoscusem contemplaţia doar în înfăţişările sale mai modeste, mai banale – fie sub forma gândirii discursive, fie a cufundării în poezie, în pictură sau în muzică, fie a aşteptării paciente a inspiraţiei, fără de care nici cel mai prozaic scriitor nu poate spera la împlinire, fie a întrezăririi fortuite, în natură, a acelui „ceva cu mult mai adânc amestecat" al lui Wordsworth, fie a tăcerii sistematice, aducând uneori aluziile unei „ştiinţe obscure". Acum, însă, aflam contemplaţia la apogeul ei. La apogeul, dar nu şi în deplinătatea ei. Pentru că, în deplinătatea ei, calea Mariei include şi calea Martei şi o înalţă, ca să spunem aşa, la propriul ei nivel superior de potenţă. Mescalina deschide calea Mariei, dar îi închide uşa Martei. Oferă acces spre contemplaţie, dar spre o contemplaţie incompatibilă cu acţiunea şi chiar şi cu voinţa de a acţiona, chiar şi cu gândul de a acţiona. În intervalele dintre revelaţii, consumatorul de mescalină este expus să simtă că, deşi, într-un fel, totul este aşa cum ar trebui să fie, la modul suprem, privit din alt unghi, ceva este totuşi în neregulă. În esenţă, se confruntă cu aceeaşi problemă ca un chietist, ca un *arhat,* iar la alt nivel ca un pictor peisagist şi ca un pictor de naturi moarte în care apar

personaje umane. Iar mescalina nu va putea rezolva niciodată această problemă, ci doar o va putea pune, înfricoşător, în calea celor care încă nu s-au întâlnit nicicând cu ea. Şi doar cei pregătiţi să adopte genul potrivit de *Weltanschauung,* prin intermediul genului potrivit de comportament şi a genului potrivit de vigilenţă, constantă şi neforţată, pot găsi soluţia completă şi definitivă. Mai presus de chietist stă cel activ-contemplativ, sfântul, omul care, în cuvintele lui Eckhart, e gata să coboare din al şaptelea cer ca să-i aducă o ceaşcă de apă fratelui său suferind. Mai presus de *arhat,* care evită să se arate, retras într-o Nirvana transcendentă, stă Bodhisattva, pentru care Aseitatea şi lumea contingenţelor este una şi aceeaşi, pentru a cărui milă nemărginită orice contingenţă reprezintă un prilej de intuiţie capabilă să transfigureze, dar şi un răgaz pentru un concret gest de binefacere. Iar în universul artei, mai presus de Vermeer şi de alţi pictori de natură moartă cu personaje umane, mai presus de maeştrii peisagişti chinezi şi japonezi, mai presus de Constable şi Turner, de Sisley, Seurat şi Cézanne, stă arta atotcuprinzătoare a lui Rembrandt. Sunt nume colosale şi personalităţi inaccesibile. Cât despre mine, în acea memorabilă dimineaţă de mai, nu-mi rămânea decât să fiu recunoscător pentru o experienţă care îmi arătase, cu mult mai limpede decât văzusem vreodată, adevărata natură a provocării şi răspunsul cu totul liberator.

Înainte de a ne despărţi de subiect, vreau să adaug că nu există nicio formă de contemplaţie, chiar şi la cel mai înalt nivel al chietismului, lipsită de valorile sale etice. Cel puţin jumătate din întreaga morală cuprinde tăgade şi se întemeiază pe evitarea greşelilor. Tatăl Nostru, text de numai câteva zeci de cuvinte, consacră şapte dintre ele rugăminţii ca Domnul să nu ne ducă pe noi în ispită. Contemplativul limitat lasă nefăcute mai multe lucruri pe care ar trebui să le facă, însă compensează înfrânându-se să facă alte multe lucruri pe care n-ar trebui să le facă. Iar cantitatea de rău, spunea Pascal, ar fi cu mult diminuată dacă oamenii ar învăţa să stea liniştiţi la ei în cameră. Dar contemplativul cu percepţia limpezită nu trebuie să stea la el în cameră, ci poate să-şi vadă de treburi, deplin mulţumit să vadă şi să fie parte a divinei Ordini a Lucrurilor, fără să fie vreodată tentat să tolereze „mizerabilele Urzeli ale lumii”, cum le numea Traherne. Când ne simţim unici moştenitori ai

universului, când „marea ne curge prin vine… şi nestemate stelele ne sunt”[5], când totul e perceput drept infinit şi sfânt, ce ne-ar mai împinge la lăcomie sau la afirmare, la setea de putere sau la cele mai triste forme de plăcere? Contemplativii au puţine şanse să devină cartofori, proxeneţi sau beţivi; de regulă, nu predică intoleranţa, nici nu pun la cale războaie, nici nu consideră necesar să fure, să înşele sau să sfărâme faţa celor sărmani[6]. Iar la aceste enorme virtuţi ale tăgadei mai poate fi adăugată una, care, deşi greu de definit, pe cât este de bună, pe atât este de importantă. *Arhatul* şi chietistul pot să nu practice contemplaţia în deplinătatea ei, dar, atât cât o practică, se pot întoarce cu relatări luminătoare dintr-o altă ţară, o ţară transcendentală a cugetului; iar dacă o practică la înălţime, pot deveni căi prin care, din acea altă ţară, se transferă influenţa binefăcătoare şi în lumea eurilor cernite, care, din lipsa ei, se poate stinge încet-încet.

Între timp, la cererea cercetătorului, am renunţat la portretul lui Cézanne şi m-am concentrat asupra celor ce mi se petreceau în minte când îmi închideam ochii. De data asta, revelaţia era curios de nemulţumitoare. Câmpul vizual se umplea de structuri intens colorate, mereu în schimbare, parcă făcute din plastic sau tinichea emailată.

„Ieftin”, am comentat. „Banal. Ca mărfurile dintr-un magazin de doi bani.”

Şi toate nimicurile înghesuite într-un univers închis şi contractat.

„E ca şi cum ai sta sub puntea vaporului”, am zis. „A unui vapor de doi bani.”

Am înţeles tot mai limpede, pe măsură ce contemplam, că vaporul de doi bani avea o legătură oarecare cu pretenţiile omeneşti. Interiorul sufocant al navei ca un magazin de doi bani era chiar eul meu propriu; iar zorzoanele acelea cinetice din tinichea şi din plastic – contribuţia mea personală în univers.

Aveam sentimentul unei lecţii bine-venite, dar regretam că îmi era servită atunci şi sub acea formă. De regulă, cine consumă mescalină descoperă o lume interioară – la fel de limpede un dat, la fel de evident infinită şi sfântă ca şi acea lume exterioară transfigurată pe care o văzusem cu ochii

---

5 Citat din Thomas Traherne, poet mistic din secolul al XVII-lea (n.tr.).

6 Trimitere la *Isaia* 3.15 (n.tr.).

deschişi. Încă de la început, cazul meu fusese diferit. Mescalina mă înzestrase temporar cu puterea de a vedea lucruri cu ochii închişi; dar nu reuşea să-mi dezvăluie – sau cel puţin nu cu această ocazie – un peisaj interior fie şi de departe comparabil cu florile, cu scaunul sau cu pantalonii mei din „afară”. Ceea ce mă lăsase să percep, înăuntru, nu era corpul Dharma în imagini, ci propriul meu cuget; nu Aseitatea arhetipală, ci un set de simboluri – cu alte cuvinte, un surogat de casă al Realităţii Absolute.

Mescalina transformă majoritatea vizualizatorilor în vizionari. Unii – poate mai mulţi decât s-ar crede – nu au nevoie de nicio transformare, fiind permanent vizionari. Specia spirituală din care făcea parte Blake cunoaşte o răspândire destul de largă, chiar şi în societăţile urban-industriale de astăzi. Poetul-artist nu era unic pentru că *vedea* efectiv „acele extraordinare originale numite heruvimi în Sfintele Scripturi” (citat din al său *Catalog descriptiv).* Şi nici pentru că „extraordinarele originale din viziunile mele erau, unele dintre ele, înalte de o sută de picioare… şi toate cu un înţeles mitologic şi ascuns”. Ci doar pentru aptitudinea sa de a reda cel puţin aluziv, prin cuvinte sau (cu ceva mai puţin succes) prin formă şi culoare, o experienţă dintr-o categorie nu chiar atât de rară. Vizionarul lipsit de talent ar putea percepe o realitate interioară nu mai puţin extraordinară, frumoasă şi semnificativă decât lumea văzută de Blake; dar el rămâne lipsit şi de puterea de a exprima, prin simboluri literare sau plastice, ceea ce a văzut.

Mărturiile religiei şi monumentele poetice şi de artă plastică păstrate demonstrează limpede că, în aproape toate vremurile şi locurile, oamenii au acordat mai mare atenţie revelaţiei decât existenţei obiective, considerând mai încărcat de semnificaţie spirituală ceea ce vedeau cu ochii închişi decât ceea ce vedeau cu ochii închişi. Motivul? Obişnuinţa naşte dispreţ, iar supravieţuirea pretinde nu atât gesturi imperioase, cât mai degrabă lente, plicticoase şi chinuitoare. Lumea din afară este ceea ce ne întâmpină la trezire, în fiecare dimineaţă a vieţii noastre, nu-i aşa? Locul în care, vrând-nevrând, trebuie să încercăm să obţinem cele necesare traiului. În lumea interioară nu există nici muncă, nici monotonie.

O vizităm doar în vis şi în reverie, şi este atât de stranie, încât nu o descoperim de două ori la fel. Şi nici nu e de mirare că fiinţele omeneşti, în căutarea divinului, au preferat în general să privească spre interior! În

general, dar nu întotdeauna. În artă, ca şi în religie, taoiştii şi apoi budiştii zen au privit dincolo de viziuni, spre Vid, iar prin Vid la cele „zece mii de lucruri" ale realităţii obiective. Datorită doctrinei lor a transformării Cuvântului în trup, creştinii ar fi trebuit să fie capabili, de la bun început, să adopte o atitudine asemănătoare faţă de universul din jur. Dar din cauza doctrinei Căderii, le-a venit foarte greu. Cu doar trei sute de ani în urmă, formulări care trimiteau la refuzul radical al lumii şi chiar la condamnarea ei erau perfect fireşti şi de înţeles. „Nimic nu trebuie să ne minuneze pe lume, în afară de întruparea lui Hristos." în secolul al XVII-lea, sentinţa lui Lallemant părea să aibă sens. Astăzi sună a nebunie.

Peisagistica s-a ridicat la rangul de formă artistică majoră în China acum vreo mie de ani, în Japonia acum şase sute, iar în Europa acum vreo trei sute de ani. Relaţia dintre corpul Dharma şi gardul viu a fost stabilită de acei maeştri zen care au alăturat naturalismul taoist budismului transcendentalist. Prin urmare, numai pictorii peisagişti din Extremul Orient erau conştienţi de religiozitatea artei lor. În Occident, pictura religioasă însemna reprezentarea unor personaje sacre, ilustrarea unor texte sfinte. Pictorii peisagişti se considerau laici. Astăzi îl recunoaştem pe Seurat drept unul dintre maeştrii supremi în ceea ce ar putea fi numit peisagism mistic. Totuşi, acest artist, mai capabil decât oricare altul să reprezinte Unul în cele multe, lăudat fiind pentru „poezia" operei sale, s-a arătat cât se poate de indignat. „Eu pur şi simplu aplic Sistemul", a protestat el. Cu alte cuvinte, era un simplu *pointilliste* şi nimic mai mult, după părerea sa. Şi despre John Constable se povesteşte o anecdotă asemănătoare. Într-o zi, spre sfârşitul vieţii, Blake l-a întâlnit la Hampstead pe Constable, colegul său mai tânăr, care i-a arătat o schiţă. În pofida dispreţului faţă de arta după natură, bătrânul vizionar ştia să aprecieze o lucrare de valoare – desigur, cu condiţia să nu fie un Rubens. „Acesta nu e desen", a strigat, „ci inspiraţie!". „Eu am vrut să iasă desen", a venit răspunsul atât de caracteristic pentru Constable. Şi amândoi aveau dreptate. Era *desen,* desen exact şi veridic, dar şi *inspiraţie* – inspiraţie de un ordin cel puţin la fel de înalt ca în cazul lui Blake. Pinii de pe Hampstead Heath şi corpul Dharma se confundau. Schiţa era o reprezentare, inevitabil imperfectă, însă profund impresionantă, a revelaţiei unui mare pictor, cu ochii larg deschişi, a percepţiei sale prin uşile limpezite. Renunţând la contemplarea

corpului Dharma în ipostaza de gard viu, în tradiţia lui Wordsworth şi Whitman, şi la viziunile „extraordinarelor originale” din cuget, ca ale lui Blake, poeţii contemporani s-au retras pentru a-şi investiga subconştientul personal, ignorându-l pe cel suprapersonal, redând, în termeni cât se poate de abstracţi, nu faptul dat, obiectiv, ci simple concepte ştiinţifice şi teologice. Şi pictura a urmat o direcţie asemănătoare. Am asistat la o repliere generală din peisagistică, forma artistică predominantă a secolului al XIX-lea. Retragere din peisagistică nu în celălalt Dat, interior şi divin, care preocupa majoritatea şcolilor tradiţionale din trecut, nu în acea Lume Arhetipală unde oamenii au găsit mereu materiile prime ale mitului şi ale religiei. Nu, s-a petrecut o retragere din Datul exterior în subconştientul personal, într-o lume mentală mai sordidă şi mai etanşă chiar şi decât lumea personalităţii conştiente. Jucărelele acelea din tinichea şi plastic, violent colorate – oare unde le mai văzusem? În oricare galerie de pictură unde stau expuse ultimele noutăţi ale artei nonfigurative.

Acum cineva a pus un disc pe platanul unui fonograf pregătit din vreme. Am ascultat cu plăcere, însă fără să simt nimic comparabil cu revelaţiile vizuale stârnite de flori şi de materialul pantalonilor. Oare un muzician înzestrat cu talent ar *auzi* revelaţiile rămase pentru mine exclusiv vizuale? Ar fi interesant un experiment. Între timp, deşi nu suferise nicio transfigurare, păstrându-şi calitatea şi intensitatea, muzica m-a ajutat nu în mică măsură să înţeleg ce se întâmplase cu mine şi contextul mai larg al acelor evenimente.

Ciudat, dar muzica instrumentală mă lăsa destul de rece. Concertul pentru pian în Do-minor al lui Mozart a fost oprit după prima mişcare şi a urmat înregistrarea unor madrigale de Gesualdo.

„Vocile astea”, am spus cu admiraţie, „vocile astea… sunt un fel de punte înapoi, spre lumea omenească”.

Şi au rămas o punte chiar şi interpretând cel mai şocant cromatice compoziţii ale prinţului nebun. Muzica îşi urma cursul printre frazele rebele ale madrigalelor, fără să-şi păstreze tonalitatea mai mult de două măsuri la rând. În cazul lui Gesualdo, personaj fantastic, ieşit parcă din melodramele lui Webster, dezintegrarea psihologică mersese prea departe, împinsă până la extrem – tendinţă proprie muzicii modale, spre deosebire de cea complet tonală. Rezultatul: lucrările sale sună ca şi cum ar fi fost scrise de

Schoenberg, în epoca târzie.

„Totuşi”, ra-ara simţit obligat să spun, ascultând straniile produse ale unei psihoze de Contrareformă acţionând asupra unei forme de artă medievală târzie, „totuşi nu are nicio importanţă că e zob. Totu-i dezorganizat. Dar fiecare fragment individual este în ordine, ca reprezentant al unei Ordini mai înalte.

Ordinea mai înaltă triumfă şi în dezintegrare. Iar totalitatea apare chiar şi în piesele sfărâmate. Mai limpede, poate, decât într-o lucrare perfect coerentă. Fără să te laşi amăgit de falsul sentiment de siguranţă indus de o ordine atât de omenească şi atât de închipuită. Trebuie să te bizui doar pe percepţia directă a ordinii ultime. Astfel, într-un anume sens, dezintegrarea ar putea avea avantajele sale. Dar e periculos, desigur, oribil de periculos. Ce-ar fi să nu te mai poţi întoarce din haos…”.

De la madrigalele lui Gesualdo am sărit peste un abis de trei secole, până la *Suita lirică* a lui Alban Berg.

„Va fi iadul gol”, i-am anunţat de la bun început.

Dar s-a dovedit că mă înşelam. În realitate, muzica suna destul de amuzant. Un supliciu dodecafonic după altul, trase la suprafaţă din subconştientul personal; dar ceea ce m-a frapat a fost doar nepotrivirea fundamentală dintre dezintegrarea psihologică, dusă chiar mai departe decât la Gesualdo, şi resursele enorme de talent şi de tehnică folosite pentru a o exprima.

„Cât îşi plânge de milă!”, am ricanat, lipsit de compătimire. „*Katzenmusik* – *Katzenmusik* savantă.” Şi, în fine, după alte câteva minute de suferinţă: „Cui îi pasă de sentimentele lui? De ce nu-i în stare să se concentreze pe altceva?”.

Oricât de nedreaptă şi de inadecvată ar fi fost critica unei lucrări, fără îndoială, remarcabile, nu cred că era lipsită de relevanţă. O citez, chiar dacă părerea mea nu reprezintă, poate, mare lucru, deoarece aşa am reacţionat la *Suita lirică,* în stare de contemplaţie pură.

Când s-a încheiat, cercetătorul a propus să ieşim în grădină, la plimbare. Am fost de acord; şi, deşi corpul şi cugetul meu păreau să se fi disociat aproape complet unul de celălalt – sau, ca să fiu mai exact, conştientizarea lumii externe, transfigurate, nu mai era însoţită de conştientizarea

organismului meu fizic – am constatat că eram în stare să mă ridic, să deschid uşa de sticlă şi să ies cu un minimum de ezitări. Straniu sentiment, desigur, acela că „eu” nu mai era unul şi acelaşi lucru cu braţele şi picioarele din „afară”, nu mai era unul şi acelaşi lucru cu trunchiul şi existenţa lui aparte, şi nici gâtul şi nici capul nu se confundau cu „eul”. Straniu, dar te obişnuiai repede. Oricum, corpul părea perfect capabil să se îngrijească de sine. În realitate, bineînţeles, întotdeauna se îngrijeşte de sine. Eul conştient poate doar să formuleze dorinţe, îndeplinite apoi de forţe pe care le controlează prea puţin şi nu le înţelege deloc. Iar când trece dincolo de acest cadru – când se supune la încercări prea grele, când se îngrijorează, spre exemplu, şi se teme pentru viitor – scade eficienţa acelor forţe şi poate chiar să provoace îmbolnăvirea organismului devitalizat. În starea prezentă, conştiinţa mea nu se raporta la un eu; era, ca să spunem aşa, pe cont propriu. Ceea ce însemna că şi inteligenţa fiziologică de control al corpului era şi ea pe cont propriu. Pentru moment, din fericire, nevroticul băgăcios şi hotărât să comande totul la ore de trezie fusese îndepărtat din cale.

Am ieşit pe uşa de sticlă şi am păşit pe sub un soi de pergolă acoperită în parte de o tufă de trandafir căţărător, în parte de stinghii late de doi centimetri, cu spaţii de un centimetru între ele. Soarele strălucea, iar umbrele stinghiilor desenau un model vărgat pe pământ şi pe şezutul şi spătarul unui scaun de grădină, de la capătul apropiat al pergolei. Scaunul acela… oare am să-l uit vreodată? Acolo unde umbrele cădeau pe tapiseria din canava, dungi indigo-închis, dar strălucitor, alternau cu dungi intens incandescente – greu de crezut că nu erau făcute din foc albastru. Am rămas o veşnicie, sau aşa mi s-a părut, cel puţin, pierdut în contemplaţie, fără să ştiu, fără chiar să vreau să ştiu ce îmi ieşise în cale. În oricare alt moment aş fi văzut un scaun zăbrelit cu alternanţe de lumină şi umbră. Astăzi, perceperea înghiţise conceptul. Eram profund absorbit în contemplare şi uluit de ceea ce vedeam, şi nu mai înregistram nimic altceva. Mobilă de grădină, stinghii, lumină solară, umbră – nimic mai mult decât denumiri şi noţiuni, simple verbalizări, în scopuri utilitare sau ştiinţifice, după consumarea evenimentului. Iar evenimentul era această succesiune de guri de furnal azurii separate de limanuri insondabile de genţiană. Mirific, inexprimabil de mirific, mirific până la un pas de a fi înfricoşător. Deodată, am avut o vagă idee despre cum ar putea să fie nebunia.

Schizofrenia are edenurile sale, după cum are iaduri şi purgatorii. Îmi amintesc spusele unui vechi prieten, dispărut de mult, despre soţia sa bolnavă, într-o zi, în stadiile incipiente ale schizofreniei, când încă avea momente de luciditate, se dusese să o viziteze la spital, să-i vorbească despre copiii lor. L-a ascultat o vreme, apoi l-a întrerupt. Cum de-l răbda inima să-şi irosească vremea cu nişte copii absenţi, când tot ceea ce conta cu adevărat, aici şi acum, era splendoarea indescriptibilă a desenelor plăsmuite în jacheta lui cafenie de tweed ori de câte ori îşi mişca braţele? Dar vai, paradisul percepţiei limpezite, al contemplării pure, unilaterale, nu avea să dureze. Perioadele de extaz aveau să devină tot mai rare şi mai scurte, până când au încetat cu totul, lăsând în urmă oroarea fără sfârşit.

Majoritatea consumatorilor de mescalină cunosc doar latura paradiziacă a schizofreniei. Drogul îi poartă în iad şi în purgatoriu doar pe cei abia trecuţi prin icter, sau pe cei suferinzi de depresie periodică sau de anxietate cronică. Dacă mescalina ar fi un toxic notoriu, ca şi alte droguri relativ comparabile, ar fi suficient ca simpla ei administrare să stârnească nelinişte. Dar omul normal, sănătos, ştie de la bun început că, în ceea ce îl priveşte, mescalina va fi complet inofensivă, iar efectele vor dispărea după opt sau zece ore, fără urme de mahmureală şi fără dependenţă. Ştiind toate astea, omul prinde curaj să se lanseze fără teamă în experiment – cu alte cuvinte, fără nicio intenţie să transforme o experienţă fără egal de stranie şi altfel decât omenească în ceva înspăimântător, în ceva, de fapt, diabolic.

Faţă în faţă cu un scaun care arăta ca Judecata de Apoi – sau, mai exact, cu o Judecată de Apoi pe care, după o îndelungată şi dificilă cântărire, am recunoscut-o drept scaun –, m-ara trezit deodată în pragul panicii. Brusc, am simţit că lucrurile mergeau prea departe. Prea departe, chiar dacă pătrundeam spre o frumuseţe şi mai intensă, o semnificaţie şi mai profundă. Privind în urmă şi analizând, mă temeam să nu fiu copleşit, să nu mă dezintegrez sub presiunea unei realităţi mai măreţe decât ar fi putut să suporte un cuget obişnuit să trăiască mai tot timpul în lumea confortabilă a simbolurilor. Literatura dedicată experienţei religioase abundă de referiri la chinurile şi spaimele care îi copleşesc pe cei confruntaţi, prea iute, cu o manifestare de *mysterium tremendum.* În limbaj teologic, teama este stârnită de incompatibilitatea dintre egotismul omenesc şi puritatea divină, dintre

individualismul autoagravant al omului şi infinitatea lui Dumnezeu. Pe urmele lui Boehme şi William Law, putem spune că sufletele neregenerate pot percepe flacăra Luminii divine, în toată puterea ei, doar ca foc arzător, de purgatoriu. O doctrină aproape identică se găseşte în *Cartea tibetană a morţilor,* care descrie cum sufletul despărţit de trup fuge cu disperare din faţa Luminii Limpezi a Vidului şi chiar şi a Luminilor mai potolite, de mai mică intensitate, ca să se arunce orbeşte în întunecimea mângâietoare a sinelui, renăscând ca fiinţă omenească, sau chiar ca fiară, ca stafie nefericită, făptură a iadului. Orice altceva, absolut orice, doar strălucirea arzătoare a Realităţii neatenuate – nu!

Schizofrenicul este un suflet nu doar neregenerat, ci, mai mult, bolnav până la disperare. Boala lui se manifestă în incapacitatea de a se refugia din calea realităţii exterioare şi interioare (de obicei, la îndemâna omului sănătos) în universul improvizat al bunului-simţ – lumea strict omenească a noţiunilor utile, a simbolurilor împărtăşite şi a uzanţelor acceptabile la nivel social. Ca şi cum ar fi permanent sub efectul mescalinei, schizofrenicul rămâne incapabil să oprească trăirea unei realităţi cu care nu poate conviețui fără să fie suficient de sfânt, pe care însă nu o poate nega, fiind cea mai tenace dintre daturile primordiale; realitate care, neîngăduindu-i vreodată schizofrenicului să vadă lumea doar cu privirile sale omeneşti, îl înfricoşează, silindu-l să-i interpreteze ciudăţenia continuă, intensitatea arzătoare a semnificaţiei, drept manifestare a relei-voinţe omeneşti sau chiar cosmice, reclamând cele mai disperate contramăsuri, de la violenţă criminală, la un capăt al scalei, până la catatonie ori sinucidere psihologică, la celălalt. Şi, odată pornit pe acest coborâş infernal, nu mai exista cale de întoarcere. Fapt cât se poate de evident acum.

„Odată ce ai apucat pe calea greşită”, i-am răspuns cercetătorului la întrebări, „tot ceea ce ţi se va întâmpla îţi va părea o dovadă a conspiraţiei la adresa ta. Şi fiecare faptă în parte va fi o nouă confirmare. Şi când vei respira, vei fi convins că e tot parte din urzeală”.

„Aşadar crezi că ştii în ce constă nebunia?”

„Da”, a venit răspunsul meu convins, din toată inima.

„Şi n-ai avea cum să o ţii sub control?”

„Nu, eu nu aş putea să o ţin sub control. Dacă porneşti de la teamă şi

ură ca premisă majoră, trebuie să mergi până la capăt.”

„Ai putea”, mi-a cerut soţia mea, „să-ţi îndrepţi atenţia spre Lumina Limpede, aşa cum apare în *Cartea tibetană a morţilor?”.*

Mi-am exprimat îndoiala.

„Ar ţine răul departe, dacă ai putea să o stăpâneşti? Sau nu ai putea să o stăpâneşti?”

Am cântărit o vreme întrebarea ei.

„Poate”, i-am răspuns într-un târziu, „poate că aş putea – dar numai dacă ar fi acolo cineva care să-mi explice Lumina Limpede. Singur n-ai putea. Chiar acesta e, presupun, miezul ritualului tibetan, cineva care stă acolo tot timpul şi-ţi spune despre fiecare lucru în parte”.

După ce am ascultat înregistrarea acestei părţi a experimentului, am luat de pe raft ediţia Evans-Wentz a *Cărţii tibetane a morţilor,* deschizând-o la întâmplare. „O, tu cel născut în nobleţe, nu-ţi lăsa cugetul să rătăcească.” Iată problema – să rămâi nerătăcit. Să nu te rătăcească amintirea păcatelor trecutului, plăcerile imaginate, gustul amar al vechilor nedreptăţi şi umilinţe, toate temerile şi urile şi poftele care, de regulă, eclipsează Lumina. Nu ar putea să facă şi psihiatrii moderni, pentru nebuni, ceea ce făceau călugării budişti pentru muribunzi şi morţi? Să existe o voce care să îi asigure, ziua şi chiar şi în somn, că, în ciuda spaimei, a uluirii şi a confuziei, Realitatea ultimă rămâne ea însăşi, de neclintit, făcută fiind din aceeaşi substanţă ca şi lumina interioară a cugetului chinuit chiar şi cu cea mai cumplită cruzime. Folosind aparatură simplă de înregistrare, comutatoare comandate prin ceas, sisteme de sonorizare şi difuzoare în pernă, nu ar fi deloc greu să li se aducă mereu aminte acest fapt primordial celor internaţi chiar şi în instituţii cu deficit de personal. Astfel, câteva suflete pierdute ar putea fi ajutate să dobândească puţin control asupra universului – deopotrivă splendid şi înspăimântător, dar întotdeauna altfel decât omenesc, întotdeauna perfect incomprehensibil – în care sunt condamnate să trăiască.

A trecut o vreme până să fiu condus departe de splendorile neliniştitoare ale scaunului meu de grădină. Frunzele de iederă aplecate în parabole verzi din gardul viu emiteau acea strălucire sticloasă de jad. O clipă mai târziu, un mănunchi de crini-făclie, în plină floare, mi-a pătruns în câmpul vizual cu forţa unei explozii. Atât de plini de viaţă şi de pasiune, încât s-ar fi

zis că stau să vorbească, aşa, cu florile lor verticale avântate spre albastrul cerului. Ca şi scaunul din pergolă, ieşeau prea puternic în evidenţă. Mi-am coborât privirile spre frunze, descoperind complexitatea lor adâncă şi delicatul joc de lumini şi umbre verzi pulsând misterios, indescifrabil.

Trandafiri: Florile sunt uşor de pictat, Frunzele dificil.

Haikuul lui Shiki (versiunea engleză fiind preluată de la F.H. Blyth) exprimă, indirect, exact ceea ce simţeam eu atunci – splendoarea excesivă, prea vădită, a florilor, spre deosebire de miracolul mai subtil al frunzişului.

Am ieşit pe stradă. Tras la bordură, un automobil mare, albastru-deschis. La vederea lui, m-a cuprins deodată un val enorm de veselie. Câtă vanitate, câtă absurdă mulţumire de sine emana din suprafeţele acelea umflate, din cel mai lucios email! Omul a creat acel obiect după chipul şi asemănarea lui – sau mai degrabă după chipul şi asemănarea personajului său literar preferat. Am râs până la lacrimi.

Ne-am întors în casă. Masa era gata. Cineva, încă nu identic cu mine, s-a repezit cu lăcomie. Iar eu priveam de la distanţă considerabilă, fără prea mare interes.

După masă ne-am urcat în maşină şi am plecat la plimbare. Mescalina începuse să-şi piardă efectul, dar florile din grădini încă mai tremurau la un pas de supranatural, iar arborii de piper şi roşcovii de-a lungul străzilor mărginaşe încă îşi mai manifestau apartenenţa la dumbrava sacră. Eden alternând cu Dodona, Yggdrasil cu Roza mistică. Şi atunci, pe neaşteptate, ne-am trezit la o intersecţie, aşteptând să traversăm Sunset Boulevard, înaintea noastră, maşinile treceau într-un şuvoi neîntrerupt – cu miile, toate sclipitoare şi colorate ca în visul publicitarului, una mai grotescă decât alta. Iarăşi am râs în hohote.

Marea Roşie a traficului s-a despărţit, într-un târziu, şi am trecut într-o altă oază de arbori, pajişti şi de trandafiri. În câteva minute am urcat până la un punct de belvedere din munţi, unde oraşul ni se aşternea la picioare. Am constatat cu dezamăgire că semăna mult cu oraşul văzut de mine în alte prilejuri. În ceea ce mă privea, transfigurarea se petrecea invers proporţional cu distanţa. Cu cât mă găseam mai aproape, cu atât era mai altfel, cu atât mai divin. Panorama bogată şi vagă aproape nu se deosebea de ea însăşi.

Am mers mai departe şi, câtă vreme am rămas pe înălţimi, într-o

succesiune de imagini vaste, semnificaţia rămânea la nivelul ei banal, mult sub punctul de transfigurare. Magia a început să funcţioneze iarăşi abia când am coborât într-o suburbie nouă, trecând lin printre două şiruri de case. În ciuda arhitecturii specifice, hidoase, aici au reapărut deschiderile spre alteritatea transcendentă, ecouri ale paradisului din acea dimineaţă. Hornuri din cărămidă şi acoperişuri din solzi verzi străluceau în soare ca frânturi din Noul Ierusalim. Deodată am văzut ceea ce văzuse şi Guardi şi redase (cu incomparabilă măiestrie!) atât de des în picturile sale – un perete de stuc cu o umbră aplecată peste el, gol, dar memorabil prin frumuseţea lui, gol, dar încărcat de întreg sensul şi misterul existenţei. Revelaţia mea s-a întors şi a dispărut iarăşi într-o fracţiune de secundă. Maşina trecuse mai departe; timpul dezvăluia o altă manifestare a eternei Aseităţi. „în identitate există diferenţă. Însă ţelul tuturor Buddha nu este defel ca diferenţa să fie diferită de identitate. Ţelul lor cuprinde atât totalitatea, cât şi diferenţierea.” Stratul de muşcate roşii şi albe, spre exemplu, arăta cu desăvârşire diferit de peretele de stuc cu o sută de metri în urmă. Dar „faptul-de-a-fi” al amândurora rămânea acelaşi, valoarea eternă a aceleiaşi vremelnicii numai a lor.

O oră mai târziu, după ce mai străbătuserăm vreo cincisprezece kilometri şi depăşisem cu bine şi vizita la Cea Mai Mare Alimentară Din Lume, ne aflam din nou acasă, iar eu revenisem la acea stare de linişte, dar profund nesatisfăcătoare, cunoscută drept „a fi în toate minţile”.

Pare cât se poate de improbabil ca omenirea în general să fie vreodată în stare să se lipsească de Paradisurile Artificiale. Majoritatea bărbaţilor şi femeilor duc o viaţă atât de nefericită, în cel mai rău caz, şi de monotonă, săracă şi limitată, în cel mai bun caz, încât impulsul de a evada, îndemnul de a se transcende pe sine, chiar şi numai pentru câteva clipe, este şi a fost dintotdeauna una dintre cele mai de seamă dorinţe ale sufletului. Arta şi religia, carnavalurile şi saturnaliile, dansul şi ascultarea oratorilor – toate acestea au servit, folosind cuvintele lui H.G. Wells, drept Porţi în Zid. Iar spre uzul personal şi cotidian au existat mereu chimicale capabile să inducă beţia. Toate sedativele şi narcoticele din vegetale, toate euforizantele care cresc în copaci, halucinogenele care se coc în boabe de cereale sau pot fi stoarse din rădăcini – toate, fără excepţie, sunt cunoscute şi sistematic folosite de oameni din vremuri imemoriale. Iar ştiinţa modernă a adăugat şi ea acestor

modificatori naturali ai stării de conştiinţă o serie de sintetice – cloralul, spre exemplu, şi benzedrina, bromurile şi barbituricele.

Majoritatea modificatorilor stării de conştiinţă se pot lua astăzi numai cu prescripţie medicală, iar altfel doar ilegal, cu riscuri considerabile. Doar alcoolul şi tutunul sunt permise în Occident, fără restricţii. Toate celelalte Porţi în Zid de natură chimică sunt etichetate Drog, iar consumatorii lor neautorizaţi sunt Vicioşi.

Cheltuim astăzi cu mult mai mult pentru băutură şi fumat decât cheltuim pentru educaţie. Şi nu e de mirare. Aproape în fiecare dintre noi, aproape tot timpul, există pornirea de a fugi de sine şi de ceea ce ne înconjoară. Pornirea de a face ceva pentru cei mici este puternică doar în cazul părinţilor, şi doar în perioada în care ei merg la şcoală. Şi nu e de mirare nici atitudinea actuală faţă de băut şi de fumat. În ciuda contingentelor crescânde de alcoolici iremediabili, în ciuda sutelor de mii de persoane mutilate sau ucise de şoferi beţi, actorii de comedie continuă să facă glume pe seama alcoolului şi a alcoolicilor. Şi, în ciuda legăturii dovedite dintre ţigări şi cancerul pulmonar, practic toată lumea consideră fumatul un obicei aproape la fel de normal şi de natural ca mâncatul. Ar putea să pară ciudat din punctul de vedere al adeptului utilitarismului raţionalist. Pentru istoric însă, este exact la ce te poţi aştepta. Convingerea fermă în realitatea materială a Iadului nu-i împiedica defel pe creştinii medievali să facă ceea ce le sugera ambiţia, pofta trupească ori lăcomia. Cancerul pulmonar, accidentele de circulaţie şi milioanele de alcoolici nefericiţi şi care aduc nefericirea sunt realităţi mai certe decât era Infernul pe vremea lui Dante. Dar toate realităţile de acest fel rămân îndepărtate şi lipsite de substanţă în comparaţie cu setea, simţită aici şi acum, de eliberare sau de sedare, de un pahar sau de o ţigară.

Era în care trăim este, printre altele, una a automobilului şi a creşterii rapide a populaţiei. Alcoolul este incompatibil cu siguranţa pe şosele, iar producerea lui, ca şi cultivarea tutunului, condamnă la ariditate multe milioane de hectare din solul cel mai fertil. Inutil să spunem, însă, că problemele provocate de alcool şi de tutun nu se rezolvă prin prohibiţie. Impulsul universal şi perpetuu al transcenderii de sine nu poate fi suprimat trântind Porţile în Zid cunoscute în prezent. Singura politică rezonabilă este deschiderea altor porţi, mai bune, în speranţa de a-i convinge pe oameni să

renunţe la vechile lor obiceiuri proaste în schimbul altora noi şi mai puţin nocive. O parte din aceste alte porţi noi, mai bune, vor fi de natură socială şi tehnologică, altele religioase ori psihologice, altele dietetice, educaţionale, sportive. În schimb, necesitatea frecventă de eliberare chimică de şinele intolerabil şi de ambianţa respingătoare va dăinui, fără îndoială. Este nevoie de un drog nou, care să ofere uşurare şi să consoleze specia noastră suferindă, fără să provoace mai mult rău, pe termen lung, decât bine, pe termen scurt. Un asemenea drog trebuie să fie puternic în doze minuscule şi să poată fi sintetizat. Dacă nu posedă calităţile respective, fabricarea lui, la fel ca a vinului, berii, alcoolurilor şi tutunului, ar afecta producţia de alimente şi fibre indispensabile. Şi ar trebui să fie mai puţin toxic decât opiul sau cocaina, mai puţin capabil de efecte sociale indezirabile decât alcoolul sau barbituricele, mai puţin nociv pentru inimă şi plămâni decât gudroanele şi nicotină din ţigări. Iar, în registrul pozitiv, ar trebui să producă la nivelul stării de conştiinţă schimbări mai interesante şi mai intrinsec valoroase decât simpla sedare sau alunecare în lumea viselor, decât iluziile de omnipotenţă sau eliberare de inhibiţie.

Mescalina este aproape inofensivă pentru majoritatea oamenilor. Spre deosebire de alcool, nu împinge consumatorul spre acel gen de acţiuni dezinhibate şi, în ultimă instanţă, la certuri, violenţe şi accidente de circulaţie. Sub influenţa mescalinei, omul stă liniştit şi îşi vede de ale sale. Mai mult, ceea ce îl preocupă este o experienţă din categoria cea mai luminătoare, pentru care nici nu trebuie să plătească (deloc de neglijat) cu mahmureala compensatorie. Ştim prea puţin despre consecinţele pe termen lung ale consumului regulat de mescalină. Indienii care utilizează tuberculi de peyotl nu par să sufere de degradare fizică sau morală de pe urma obiceiului lor. Cu toate acestea, există doar dovezi vagi şi insuficiente[7].

---

7 În monografia sa *Menomini Peyotism* publicată (decembrie 1952) în *Transactions of the American Philosophical Society,* profesorul J.S. Slotkin notează: „Consumul frecvent de peyotl nu pare să provoace creşterea toleranţei sau a dependenţei. Cunosc mulţi care consumă peyotl de patruzeci sau de cincizeci de ani. Cantitatea administrată depinde de solemnitatea evenimentului; în general, nu consumă peyotl mai mult acum decât cu ani în urmă. De asemenea, între ritualuri există uneori intervale de cel puţin o lună, perioade în care sunt lipsiţi de peyotl fără să-i simtă nevoia. Personal, chiar şi după o serie de ritualuri petrecute patru weekenduri la rând, nu am crescut cantitatea de peyotl consumată, nici nu am simţit nevoia de consum suplimentar". Evident, există motive întemeiate pentru care „peyotl nu a fost niciodată trecut oficial pe lista narcoticelor, nici nu a fost interzis de guvernul federal". Cu toate acestea, „de-a lungul îndelungatei istorii a contactelor dintre indieni şi albi, oficialii albi au încercat de obicei să suprime utilizarea

Deşi evident superioară cocainei, opiului, alcoolului şi tutunului, mescalina nu este drogul ideal. Alături de majoritatea fericit transfigurată a consumatorilor de mescalină există şi o minoritate transportată de drog în iad sau în purgatoriu. Apoi, în cazul utilizării pe scară largă a drogului, la fel ca alcoolul, efectele lui se fac simţite un timp prea îndelungat. Astăzi însă, chimia şi fiziologia sunt practic capabile de orice. Dacă psihologii şi sociologii definesc idealul, ne putem bizui pe neurologi şi farmacologi să descopere mijloacele prin care să fie atins sau – depăşind stadiul exceselor de tot felul, vin în trecut, whisky, marijuana şi barbiturice în prezent – să permită o apropiere de acel ideal (fără a pierde din vedere că el ar putea rămâne de neatins, prin însăşi firea acestor lucruri).

Impulsul de a transcende şinele conştient de sine este, aşa cum am spus, una dintre cele mai de seamă dorinţe ale sufletului. Când, indiferent din ce motiv, bărbaţii şi femeile nu reuşesc transcender ea de sine prin intermediul cultului, a faptelor bune şi a exerciţiilor spirituale, sunt în stare să recurgă la surogatele chimice ale religiei – alcool şi „pilule” în Occidentul modern, alcool şi opiu în Orient, haşiş în lumea mahomedană, alcool şi marijuana în America Centrală, alcool şi coca în Anzi, alcool şi barbiturice în regiunile mai moderne din America de Sud. În *Poisons sacrés. Ivresses divines,* Philippe de Félice a descris pe larg, bazându-se pe o documentare bogată, legătura străveche dintre religie şi consumul de droguri. Iată concluziile sale, rezumate sau citate direct. Utilizarea substanţelor toxice în scopuri religioase este „extraordinar de răspândită... Practicile studiate în acest volum se pot observa în cazul oricărei religii din lume, la popoarele primitive, dar nu mai puţin la cele care au atins un înalt nivel de civilizaţie. Prin urmare, nu avem de-a face cu lucruri ieşite din comun, care să poată fi trecute cu vederea justificat, ci cu un fenomen general şi omenesc, în cea mai largă accepţiune a cuvântului, cu un fenomen din acea categorie ce nu poate fi ignorată de cine încearcă să descopere ce este religia şi necesităţile profunde pe care trebuie să le satisfacă”.

de peyotl, deoarece considerau că această practică nu convenea cu propriile lor moravuri. însă tentativele s-au soldat mereu cu eşecuri". într-o notă de subsol, doctorul Slotkin adaugă: „Este uimitor să asculţi poveştile fantastice relatate de oficialii albi şi de cei indieni catolici din Rezervaţia Menomini despre efectele consumului de peyotl şi natura ritualului. Nimeni nu a avut nici cea mai mică experienţă directă cu planta sau cu religia respectivă, dar se consideră competenţi şi redactează rapoarte oficiale pe marginea subiectului".

Ideal vorbind, oricine ar trebui să fie capabil să găsească transcendenţa de sine într-o formă oarecare de religie pură sau aplicată, în practică, pare puţin probabil ca această împlinire sperată să se realizeze cu adevărat. Există şi cu siguranţă vor exista întotdeauna buni credincioşi, de ambele sexe, pentru care, din păcate, evlavia nu este suficientă. G.K. Chesterton, care a scris despre băutură cu un patos liric cel puţin egal cu cel faţă de devoţiune, le poate servi drept elocvent purtător de cuvânt.

Bisericile moderne, cu unele excepţii în rândul cultelor protestante, tolerează alcoolul; dar nici cele mai îngăduitoare nu au încercat să adapteze drogul la creştinism sau să-i sacralizeze utilizarea. Băutorul pios se vede silit să-şi ţină religia într-un sertar şi surogatul-religie într-altul. Inevitabil, de presupus. Băutul nu poate fi sacralizat, cu excepţia religiilor în care nu se pune preţ pe decenţă. Vacarmul şi debandada însoţeau venerarea lui Dionysos, ori a zeului berii, la celţi. Ritualurile creştine sunt incompatibile chiar şi cu beţia religioasă. Ceea ce nu afectează distileriile, în schimb face un mare rău creştinismului. Nenumăraţi oameni caută transcendenţa de sine şi ar fi bucuroşi să o găsească în biserică. Dar vai, „oile flămânde caută în sus şi hrană nu primesc”[8]. Iau parte la ceremonial, ascultă predicile, îşi repetă rugăciunile, dar setea lor rămâne nepotolită. Dezamăgiţi, recurg la pahar. Şi funcţionează, cel puţin o vreme şi până la un punct. Biserica poate fi frecventată în continuare; dar nu reprezintă mai mult decât Băncile Muzicale din *Erewhon* al lui Butler. Dumnezeu poate fi mărturisit în continuare; dar El este Domnul doar la nivel verbal, doar strict în sens pickwickian. Obiectul propriu-zis al veneraţiei rămâne paharul şi singura experienţă religioasă acea stare de euforie necontrolată şi beligerantă de după al treilea cocteil.

Şi astfel pricepem că alcoolul şi creştinismul nu se confundă şi nu se pot amesteca niciodată. Creştinismul şi mescalina par cu mult mai compatibile, însă. Fapt demonstrat de multe triburi de indieni, din Texas şi până în nord, în Wisconsin. Printre ele există mai multe grupuri afiliate la Native American Church, Biserica indigenilor americani, o sectă al cărei ritual principal seamănă cu o *agape* – sau Sărbătoarea Iubirii – din creştinismul primar, unde feliile de peyotl iau locul pâinii şi vinului euharistie. Aceşti băştinaşi americani consideră cactusul un dar de preţ lăsat de Dumnezeu indienilor, punând semn

[8] Citat din poemul *Lycidas* de John Milton (n.tr.).

de egalitate între efectele lui şi lucrările Duhului Sfânt.

Profesorul J.S. Slotkin – printre foarte puţinii albi participanţi la ritualurile unei congregaţii de consumatori de peyotl – spune despre aceşti credincioşi: „Cu siguranţă nu sunt abrutizaţi sau beţi… Niciodată nu-şi ies din ritm şi nici nu îngână cuvintele ca un beţiv sau un drogat… Sunt cu toţii calmi şi curtenitori şi politicoşi între ei. În niciuna dintre casele de rugăciuni ale albilor în care am intrat nu am mai întâlnit un asemenea sentiment religios sau aşa o decenţă”. Şi ce trăire anume, ne putem întreba, au aceşti consumatori de peyotl pioşi şi manieraţi? Nu vagul sentiment de virtute care îl susţine pe frecventatorul mediu duminical de biserică de-a lungul celor nouăzeci de minute de plictiseală. Şi nici măcar acele sentimente de înălţare inspirate de gândurile îndreptate către Creator şi Mântuitor, către Judecător şi Mângâietor, care îl însufleţesc pe cel evlavios. Dar pe indigenii americani experienţa religioasă îi luminează direct şi spontan, aflându-se departe de produsul improvizat, rod al minţii superficiale şi complexate. Uneori (potrivit declaraţiilor adunate de dr. Slotkin) au viziuni, când se arată chiar Iisus Hristos. Alteori aud vocea Marelui Spirit. Sau devin conştienţi de prezenţa Domnului şi de acele defecte personale care trebuie corectate, pentru a îndeplini voinţa Lui. Consecinţele practice ale deschiderii uşilor spre Cealaltă Lume prin intermediere chimică par să fie întru totul benefice. Doctorul Slatkin relatează că, în general, cei care consumă în mod obişnuit peyotl sunt mai harnici, mai moderaţi (mulţi nu consumă deloc alcool) şi mai paşnici decât ceilalţi. E greu să acuzi grăbit de stricăciune un pom cu roade atât de mulţumitoare.

Sacralizarea consumului de peyotl, practicat de indienii din Native American Church, este atât întemeiată, din punct de vedere psihologic, cât şi respectabilă, din punct de vedere istoric. În primele secole de creştinism, multe rituri şi sărbători păgâne au primit botezul, ca să spunem aşa, fiind adaptate la scopurile Bisericii. Fără să fie neapărat constructive, prilejurile de bucurie aveau darul să domolească o anumită presiune psihologică deloc de neglijat; în loc să încerce să le desfiinţeze cu totul, misionarii acelor începuturi au avut intuiţia să le accepte aşa cum erau, expresie a unor impulsuri esenţiale spre împăcarea sufletelor, şi să le integreze în structura noii religii. Şi indigenii americani au procedat, în esenţă, la fel. Au luat un obicei păgân

(obicei, fie spus, cu mult mai înălţător şi mai capabil de revelaţii decât chefurile şi mascaradele, multe dintre ele destul de grosolane, adoptate de la păgânismul european) şi i-au atribuit semnificaţie creştină.

Deşi introduse recent în Statele Unite din nord, consumul de peyotl şi religia astfel întemeiată au devenit simboluri importante ale dreptului pieilor-roşii la independenţă spirituală. Unii indieni au reacţionat la supremaţia albilor prin americanizare sau prin retragerea în indianism tradiţional. Alţii, în schimb, s-au străduit să împace cât mai bine cele două lumi, ba chiar toate lumile, adoptând partea cea mai bună din indianism, din creştinism şi din acele Alte Lumi ale experienţei transcendentale, acolo unde sufletul ştie despre sine că este absolut şi analog prin natură cu divinul. De unde şi Native American Church, în care două mari dorinţe ale sufletului – impulsul spre independenţă şi autodeterminare şi impulsul spre transcendenţa de sine – au fost contopite şi interpretate prin prisma unei a treia – impulsul de a venera, de a-i motiva omului căile Domnului, de a explica universul prin intermediul unei teologii coerente.

Ia, neşcolit indian, mintea prea puţin şi-o bate,
Se îmbracă-n faţă, dar rămâne gol la spate.

De fapt noi, albii bogaţi şi cu educaţie înaltă, am rămas cu spatele gol. Ne acoperim goliciunea din faţă cu o filosofie oarecare – creştină, marxistă, freudian-fizicalistă –, dar în spate rămânem descoperiţi, pradă capriciilor oricărei circumstanţe. Indianul neşcolit, pe de altă parte, a avut inteligenţa să-şi protejeze dosul adăugând la frunza de smochin a teologiei şorţul tribal al experienţei transcendentale.

Nu sunt atât de naiv încât să aşez semnul egalităţii între ceea ce se petrece sub influenţa mescalinei sau a oricărui alt drog, existent acum sau preparat în viitor, şi înţelegerea scopului şi a intenţiei ultime a vieţii omeneşti: Luminarea, Viziunea Extatică. Vreau să sugerez numai că experienţa cu mescalină rămâne ceea ce teologii catolici numesc „o clemenţă gratuită”, nu neapărat o cale spre mântuire, dar virtual utilă, care trebuie acceptată cu recunoştinţă odată ce o avem la dispoziţie. Să fii scuturat din rutina percepţiei banale, să ţi se arate, câteva ore nesfârşite, lumea din afară şi cea lăuntrică,

nu aşa cum i se înfăţişează animalului obsedat de supravieţuire sau fiinţei omeneşti dominate de cuvinte şi idei, ci aşa cum este înţeleasă, direct şi necondiţionat, de Cugetul Fără Limite – iată o experienţă de valoare inestimabilă pentru oricine, şi în special pentru intelectual. Intelectualul fiind, prin definiţie, cel pentru care, aşa cum spunea Goethe, „cuvântul este în esenţă roditor", cel care simte că „ceea ce vedem cu ochiul ne este în sine străin şi nu trebuie să ne impresioneze profund". Cu toate acestea, deşi el însuşi intelectual şi maestru suprem al limbajului, Goethe nu a rămas consecvent propriei sale evaluări a cuvântului. „Vorbim prea mult", scria la vârsta maturităţii. „Ar trebui să vorbim mai puţin şi să desenăm mai mult. Eu aş vrea să renunţ cu totul la vorbire şi, aidoma Naturii organice, să comunic tot ce am de zis prin desene. Smochinul de colo, micul şarpe, coconul de pe pervazul ferestrei aşteptându-şi cuminte viitorul – toate astea sunt semne colosale. Cine ar fi în stare să le descifreze înţelesul cum se cuvine ar putea fi capabil să se lipsească total de cuvântul rostit sau scris. Cu cât mă gândesc mai mult, vorbirea mi se pare un lucru zadarnic, mediocru, chiar sclivisit (aş fi tentat să spun). În schimb, cât te poate înfiora gravitatea Naturii şi tăcerea ei când te trezeşti faţă în faţă cu ea, netulburat, înaintea unei culmi golaşe sau în pustiul munţilor bătrâni." Nu ne putem dispensa de limbaj şi de celelalte sisteme de simboluri; pentru că doar prin ele şi prin mijloacele oferite de ele ne-am ridicat deasupra dobitoacelor, la rangul de fiinţe omeneşti. Dar aşa cum suntem beneficiarii acestor sisteme, la fel de uşor putem deveni victimele lor. Trebuie să învăţăm cum să mânuim cu eficienţă cuvintele; dar, în acelaşi timp, trebuie să ne păstrăm şi, la nevoie, să ne sporim capacitatea de a privi lumea direct, şi nu prin mediul semiopac al conceptelor, care denaturează orice dat, făcându-l să ia înfăţişarea prea bine ştiută a unei etichete generice sau abstracţii explicative.

Fie ea literară sau ştiinţifică, liberală sau specializată, întreaga noastră educaţie este predominant verbală şi, drept urmare, îşi ratează ţinta. În loc să transforme copiii în adulţi pe deplin dezvoltaţi, produce cercetători ai ştiinţelor naturale care ignoră cu totul Natura ca fapt primordial al experienţei, trimite în lume specialişti în ştiinţele umaniste care nu ştiu nimic despre umanitate, a lor sau a oricui altcuiva.

Psihologii gestaltişti, precum Samuel Renshaw, au conceput metode

pentru lărgirea gamei şi creşterea acuităţii percepţiilor omeneşti. Dar le folosesc oare educatorii noştri? Răspunsul este: nu.

Profesorii din toate meşteşugurile psihofizice, de la antrenament ocular până la tenis, de la mersul pe sârmă până la rugăciune, au descoperit, pe calea încercării şi a erorii, condiţiile de funcţionare optimă din domeniile lor. Dar să fi finanţat oare una dintre marile fundaţii vreun proiect de sintetizare a descoperirilor empirice într-o teorie şi practică generală a creşterii creativităţii? Din nou, din câte ştiu eu, răspunsul este: nu.

Tot felul de sectanţi şi personaje stranii predau o mulţime de tehnici pentru dobândirea sănătăţii, a mulţumirii, a liniştii lăuntrice; şi, fapt demonstrat, mulţi dintre cei care le dau ascultare profită de eficacitatea unora dintre aceste tehnici. Dar vedem psihologi, filosofi şi clerici respectabili coborând cu îndrăzneală în asemenea puţuri stranii şi uneori rău mirositoare, pe fundul cărora sărmanul Adevăr este adesea condamnat să zacă? Răspunsul este din nou: nu.

Să privim acum istoricul cercetării mescalinei. În urmă cu şaptezeci de ani, persoane cât se poate de competente au descris experienţele transcendentale prin care trec cei care, în bună stare de sănătate, în anumite condiţii şi într-o anumită stare de spirit, consumă drogul respectiv. Câţi filosofi, câţi teologi, câţi educatori profesionişti au avut curiozitatea să deschidă această Poartă din Zid? Indiferent de scopul practic, răspunsul este: niciunul.

Într-o lume a educaţiei preponderent verbale, persoanele foarte educate practic nu reuşesc să privească atent şi serios orice altceva în afara cuvintelor şi ideilor. Iată problema crucială a învăţaţilor, pentru care nu lipsesc niciodată banii, pentru care întotdeauna se organizează doctorate şi se dezlănţuie nerozia savantă a cercetării: Cine a influenţat pe cine să spună ce şi când? Chiar şi în această eră a tehnologiei, umanistica verbală se bucură de toate onorurile. Ştiinţele umanistice non-verbale, arta de a fi direct conştient de daturile existenţei noastre, sunt aproape total ignorate. Un catalog, o bibliografie, o ediţie definitivă cuprinzând *ipsissima verba* ale unui versificator de mâna a treia, un formidabil index al tuturor indexurilor – orice proiect alexandrin autentic are asigurate aprobarea şi susţinerea financiară. Dar când se pune problema să aflăm – tu şi cu mine, copiii şi nepoţii noştri – cum am

putea deveni mai perceptivi, mai intens sensibili la realitatea interioară şi exterioară, mai deschişi faţă de Spirit, mai puţin predispuşi să ne îmbolnăvim fizic în urma incompetentelor psihologice şi mai capabili să ne controlăm propriul nostru sistem nervos autonom, când se pune problema oricărei forme de educaţie non-verbală mai importantă (şi mai adecvată să aducă folos practic) decât Gimnastica Suedeză, nicio persoană cu adevărat respectabilă din nicio Biserică sau universitate cu adevărat respectabilă nu va întinde un deget. Adepţii verbalismului îi privesc cu suspiciune pe cei ai non-verbalismului; raţionaliştii se tem de daturi, care sunt neraţionale; intelectualii au sentimentul că „ceea ce percepem cu privirea (sau în oricare alt mod) ne este în sine străin şi nu trebuie să ne impresioneze profund”. În afară de asta, chestiunea educaţiei non-verbale în ştiinţele umaniste nu se potriveşte în niciuna dintre clasificările stabilite. Nu e nici religie, nici neurologie, nici gimnastică, nici educaţie morală sau civică, nici măcar psihologie experimentală. Aşa stând lucrurile, din punct de vedere academic şi ecleziastic subiectul nu există şi poate fi fără teamă total ignorat sau lăsat, cu zâmbet superior, pe seama celor pe care fariseii conformismului verbal îi numesc maniaci, impostori, şarlatani şi amatori neautorizaţi.

„Constat mereu”, scria Blake cu amărăciune, „că îngerii au vanitatea să se considere singurii înţelepţi atunci când vorbesc despre sine. Fac asta cu insolenţă fără cusur, bizuindu-se pe raţionarea sistematică”.

Ca specie şi ca indivizi, nu am putea nicidecum să ne descurcăm în lipsa raţionării sistematice. Dar dacă ar fi să rămânem echilibraţi, nu ne-am descurca nici în lipsa percepţiei directe, cât mai nesistematice cu putinţă, a lumilor interioare şi exterioare în care am fost născuţi. Realitatea dată este un infinit care depăşeşte orice înţelegere, însă admite să fie înţeles direct şi, într-un fel, deplin. Avem de-a face cu o transcendenţă ce aparţine unei ordini diferite de cea umană, care însă tot ni se poate înfăţişa ca imanenţă simţită, ca participare trăită. Să fii luminat înseamnă să fii conştient, mereu, de realitatea totală în alteritatea ei imanentă – să fii conştient de ea, dar să rămâi pregătit să supravieţuieşti ca animal, să gândeşti şi să simţi ca fiinţă omenească, să recurgi, ori de câte ori se impune, la raţionarea sistematică. Scopul nostru este să descoperim că am fost mereu acolo unde a trebuit să fim. În mod nefericit, ne complicăm teribil această obligaţie. Pe parcurs însă, există

clemenţe gratuite sub formă de revelaţii fragmentate şi efemere. În cadrul unui sistem de educaţie mai realist, mai puţin verbal, fiecare înger (în sensul pe care Blake îl dă cuvântului) ar avea permisiunea, ca desfătare sabatică, ar fi îndemnat şi chiar silit, la nevoie, să facă ocazional o excursie printr-o oarecare Poartă chimică din Zid în lumea experienţei transcendentale. Şi ar fi regretabil dacă se va înspăimânta, dar şi salutar, probabil. Şi dacă s-ar lumina scurt, dar etern, ar fi cu atât mai bine. Situaţii în care îngerul şi-ar mai putea pierde câte ceva din insolenţa sa fără de cusur, izvorâtă din raţionarea sistematică şi din conştiinţa faptului că a citit toate cărţile.

Spre sfârşitul vieţii, Toma d'Aquino a încercat Contemplarea Infuzată. După care a refuzat să se întoarcă la cartea lui neterminată, în comparaţie cu *asta,* tot ceea ce citise şi comentase şi scrisese – Aristotel şi *Sententiis, Quaestiones, De propositionibus* şi măreţele *Summae* – nu mai valora nici cât pleava sau paiul. Pentru majoritatea intelectualilor, o asemenea grevă pasivă este total nerecomandată, sau chiar o greşeală din punct de vedere moral. Însă Doctorul Angelic raţionase sistematic mai mult decât doisprezece îngeri normali la un loc şi era de acum gata de moarte, în ultimele sale luni de muritor îşi câştigase dreptul de a trece de la paiul şi pleava simbolice la pâinea Faptului real şi substanţial. Pentru îngerii de ordin mai umil, cu mai bune perspective de longevitate, trebuie să existe o întoarcere la pai. Dar omul care se întoarce prin Poarta din Zid nu va fi niciodată acelaşi cu cel care a ieşit. Va fi mai înţelept, dar mai puţin încrezător, mai fericit, dar mai puţin mulţumit de sine, mai dispus să-şi mărturisească ignoranţa, cu umilinţă, şi mai bine pregătit să înţeleagă legătura dintre cuvinte şi lucruri, dintre raţionarea sistematică şi Misterul insondabil pe care încearcă, pururi zadarnic, să-l priceapă.

RAIUL ŞI IADUL

Cuvânt înainte

Această carte este o urmare lapidară la *Porţile percepţiei* Experienţa cu mescalină este fără îndoială revelatoare pentru cel în care „lumânarea viziunii” nu se aprinde niciodată spontan. Ea aruncă lumină asupra regiunilor până atunci necunoscute ale cugetului său; şi, în acelaşi timp, aruncă lumină, indirect, asupra altor minţi, mai înzestrate, capabile de viziune. Reflectând asupra trăirii sale, va ajunge să cunoască şi să înţeleagă mai bine modurile în care acele cugete percep şi simt şi gândesc, noţiunile cosmologice care li se par de la sine înţelese şi lucrările de artă prin care se simt îndemnaţi să se exprime. În cele ce urmează am încercat să notez, mai mult sau mai puţin sistematic, rezultatele acestei noi perspective.

A.H.

În istoria ştiinţelor, colecţionarul de specimene l-a precedat pe zoolog şi l-a urmat pe adeptul teologiei naturale şi al magiei. Încetase să mai studieze animalele în spiritul autorilor de bestiarii, pentru care furnica era hărnicia întrupată, pantera, destul de surprinzător, un simbol cristic, iar dihorul – un exemplu şocant de lascivitate dezinhibată. Dar el nu era încă un fiziolog, ecolog ori cercetător al comportamentului animalelor, poate doar cel mult într-un registru rudimentar. Interesul lui de căpătâi era doar un recensământ: să prindă şi să ucidă, să împăieze şi să descrie toate fiarele pe care reuşea să pună mâna.

Aşa cum se întâmpla cu pământul în urmă cu o sută de ani, în cugetul nostru există încă cele mai negre Africi, cele mai necartate insule Borneo şi bazine amazoniene. Faţă de fauna acestor regiuni, noi nu suntem încă zoologi, ci simpli naturalişti şi colecţionari de specimene. Situaţie nefericită, pe care trebuie însă să o acceptăm şi să o rezolvăm cât mai bine cu putinţă. Indiferent cât de măruntă ar părea, colecţionarul trebuie să-şi îndeplinească munca, înainte de a putea trece la obligaţiile ştiinţifice mai înalte – clasificarea, analiza, experimentul şi elaborarea teoriei.

Aidoma girafei şi ornitorincului cu ciocul lui de raţă, creaturile din aceste regiuni mai îndepărtate ale minţii sunt neverosimile dincolo de orice închipuire. Ele există totuşi, aşa cum s-a constatat prin observare directă; şi, ca atare, nu pot fi ignorate de oricine încearcă onest să înţeleagă lumea în care trăieşte.

Este dificil, dacă nu imposibil, să discutăm despre evenimente mentale fără să folosim comparaţii din lumea mai familiară a obiectelor materiale. Nu am recurs fără motiv, dintr-o simplă înclinaţie pentru limbajul pitoresc, la metafore geografice şi zoologice. Ci pentru că asemenea metafore exprimă viguros alteritatea absolută a continentelor îndepărtate ale minţii, autonomia totală şi autarhia locuitorilor lor. Omul se compune din ceea ce aş numi o Lume Veche a conştiinţei personale, căreia i se adaugă, peste mări, o serie de Lumi Noi – nu prea îndepărtatele Virginii şi Caroline ale subconştientului personal şi ale sufletului vegetativ; Vestul îndepărtat al inconştientului colectiv, cu flora lui de simboluri, cu triburile sale de arhetipuri indigene; şi, dincolo de un alt ocean, şi mai întins, la antipozii stării banale de conştiinţă,

lumea Experienţei Vizionare.

Dacă mergi în New South Wales, la ţară, ai să vezi marsupiale ţopăind. Iar dacă ajungi la antipozii cugetului conştient de sine, ai să întâlneşti tot felul de creaturi, cel puţin la fel de ciudate pe cât sunt cangurii. Nu inventezi asemenea creaturi, după cum nu inventezi nici marsupialele. Ele îşi trăiesc propria lor viaţă, complet independent. Omul nu poate să le controleze. Poate doar să meargă în echivalentul mental al Australiei şi să privească în jur.

Unii nu-şi descoperă niciodată antipozii, în mod conştient. Alţii fac doar câte o incursiune accidentală. Iar altora (puţini la număr) le vine uşor să meargă acolo şi să se întoarcă, după plac. Naturalistul cugetului, colecţionarul de specimene psihologice, are însă o nevoie primordială de o metodă prudentă, uşoară şi sigură să se transporte pe sine şi pe alţii din Lumea Veche în cea Nouă, din continentul vacilor şi al cailor atât de familiari în cel al cangurului şi al ornitorincului.

Există două asemenea metode. Niciuna perfectă, dar ambele suficient de sigure, suficient de uşoare şi suficient de prudente ca să-i îndreptăţească pe cei care ştiu ce fac să le folosească. În primul caz, sufletul este purtat spre destinaţia sa îndepărtată cu ajutorul unei substanţe chimice – mescalină sau acid lisergic. În al doilea, vehiculul este de natură psihologică, iar trecerea spre antipozii minţii se realizează prin hipnoză. Cele două vehicule poartă conştiinţa în aceeaşi regiune; dar drogul are rază de acţiune mai lungă şi îşi transportă pasagerul mai departe în *terra incognita*[9].

Cum şi de ce produce hipnoza efectele observate? Nu ştim. Dar nici nu avem nevoie să ştim, pentru scopurile noastre. În contextul de faţă, este de ajuns să constatăm că unii subiecţi predispuşi la hipnoză sunt transportaţi, în stare de transă, într-o regiune de la antipozii minţii, unde descoperă echivalentul marsupialelor – creaturi psihologice stranii, cu existenţă autonomă, potrivit legii fiinţei lor.

Ştim prea puţin despre efectele fiziologice ale mescalinei. Probabil (încă nu suntem siguri) interferează cu sistemul de enzime care reglează funcţionarea cerebrală, scăzând randamentul creierului în postura sa de instrument care serveşte minţii să se concentreze asupra problemelor vieţii, la suprafaţa planetei noastre. Scăderea a ceea ce ar putea fi numit randamentul

[9] Vezi Addenda I

biologic al creierului pare să permită pătrunderea în conştiinţă a unor categorii de evenimente mentale în mod normal excluse, din cauză că nu au valoare de supravieţuire. Intruziunea unor elemente similare, fără valoare din punct de vedere biologic, dar valoroase estetic şi uneori spiritual, poate surveni din cauza bolii sau a oboselii; sau poate fi indusă prin post ori prin perioade de recluziune în spaţiu întunecos, în linişte deplină[10].

Viziunile sub influenţa mescalinei sau a acidului lisergic încetează dacă persoanei i se administrează o doză considerabilă de acid nicotinic. Astfel, ne vine mai uşor să explicăm rolul postului în declanşarea viziunilor. Prin reducerea cantităţii de zahăr aflate la dispoziţia organismului, postul scade randamentul biologic al creierului şi permite pătrunderea în conştiinţă a unor elemente fără nicio valoare de supravieţuire. Mai mult decât atât, provocând avitaminoză, îndepărtează din sânge acidul nicotinic care, este ştiut, inhibă viziunile. Un alt inhibitor al trăirilor vizionare este experienţa perceptivă obişnuită, de zi cu zi. Psihologii experimentalişti au descoperit că, dacă un subiect este închis într-un „mediu limitat”, fără lumină, fără sunete şi fără mirosuri, şi aşezat într-o baie călduţă în care are contact, aproape imperceptibil, cu un singur obiect, acesta va începe foarte curând să „audă” şi să „vadă” tot felul de lucruri, să aibă senzaţii stranii în corp.

Milarepa, în grota sa din Himalaya, şi anahoreţii din Thebaida urmau în esenţă aceeaşi procedură şi obţineau în esenţă aceleaşi rezultate. O mie de tablouri înfăţişând Ispitirile Sfântului Antonie stau mărturie ale eficienţei dietei şi ambianţei limitate. Ascetismul, evident, are o dublă motivare. Când oamenii îşi supun trupul la cazne, o fac nu numai în speranţa ispăşirii păcatelor trecute şi a evitării pedepselor viitoare, dar şi cu aspiraţia vizitelor la antipozii minţii, într-un periplu vizionar. Empiric şi din relatările altor asceţi, ei ştiu că postul şi ambianţa restrânsă îi vor purta acolo unde năzuiesc să ajungă. Pedeapsa autoimpusă ar putea fi poarta spre paradis. (Dar ar putea fi şi poarta spre regiunile infernale – aspect ce va fi discutat într-un alt paragraf.).

Din punctul de vedere al unui locuitor al Lumii Vechi, marsupialele sunt teribil de stranii. Dar stranietatea nu-i totuna cu dezordinea. Cangurii şi ornitorincii pot părea neverosimili, dar improbabilitatea lor se repetă şi

[10] Vezi Addenda II

urmează legi recognoscibile. La fel şi creaturile psihologice care populează regiunile mai îndepărtate ale cugetelor noastre. Trăirile sub influenţa mescalinei sau în stare de hipnoză profundă sunt stranii, fără îndoială, dar stranii cu o anumită regularitate, stranii potrivit unui tipar.

Şi ce trăsături comune impune acest tipar trăirilor noastre vizionare? Cea dintâi şi cea mai importantă este experienţa luminii. Toate cele văzute de călătorul la antipozii cugetului par să strălucească din interior, scăldate într-o lumină splendidă. Toate tonurile depăşesc cu mult în intensitate cele văzute în stare normală şi, în acelaşi timp, capacitatea de a distinge diferenţe subtile de culori şi nuanţe creşte şi ea considerabil.

Există o diferenţă pronunţată, în acest sens, între trăirile vizionare şi visele obişnuite. Visele sunt, în majoritate, lipsite de culoare, sau doar parţial sau slab colorate. În schimb viziunile întâlnite sub efectul mescalinei sau al hipnozei prezintă întotdeauna culori intense, o strălucire supranaturală, s-ar putea spune. Profesorul Calvin Hall, care a consemnat relatări despre mii de vise, ne spune că aproximativ două treimi sunt alb-negru. „Doar un vis din trei este color sau prezintă ceva culoare.” Puţini visează exclusiv în culori, alţii, tot puţini, nu cunosc deloc culoarea în visele lor, iar majoritatea visează rareori în culori.

„Am ajuns la concluzia că prezenţa sau absenţa culorii în vise nu aduce nicio informaţie despre personalitatea celui care visează”, scrie dr. Hall. Sunt de acord cu această concluzie. Culorile din vise şi viziuni nu ne dezvăluie mai mult despre personalitatea subiectului decât culoarea din lumea exterioară. Percepem culoarea intensă a unei grădini, în iulie. Percepţia ne spune ceva despre lumina soarelui, despre flori şi fluturi, dar prea puţin sau nimic despre propriile noastre euri. La fel, faptul că vedem culori vii în viziuni şi în unele vise ne spune ceva despre fauna de la antipozii cugetelor noastre, dar absolut nimic despre personalitatea care populează ceea ce am numit Lumea Veche a minţii.

Majoritatea viselor au legătură cu dorinţele personale şi cu impulsurile instinctive ale subiectului, şi cu conflictele iscate atunci când aceste dorinţe şi impulsuri sunt zădărnicite de împotrivirea conştiinţei sau de teama faţă de opinia publică. Simbolurile dramatice spun povestea acestor imbolduri şi conflicte, iar în majoritatea viselor simbolurile rămân fără culoare. De ce se

întâmplă aşa? Răspunsul, presupun, este că simbolurile, ca să fie eficiente, nu trebuie să fie neapărat colorate. Literele cu care scriem despre trandafiri nu trebuie să fie roşii, iar ca să descriem un curcubeu avem nevoie doar de semne trasate cu cerneală pe coala albă. Manualele sunt ilustrate prin gravuri compuse din linii şi planşe cu puncte de raster, iar graficele şi imaginile alb-negru rezultate transmit informaţia cu efectul dorit.

Simbolurile necolorate de care conştiinţa trează se serveşte, evident, suficient de bine vor funcţiona la fel de eficient şi pentru a exprima semnificaţiile subconştientului personal. Culoarea se dovedeşte un fel de piatră de încercare a realităţii. Culoarea însoţeşte ceea ce este dat, dar nu şi cele construite de intelectul şi de imaginaţia noastră creatoare de simboluri, care rămân lipsite de culoare. Astfel, lumea exterioară este percepută ca fiind colorată. Visele, care nu sunt date, ci se fabrică în subconştientul personal, rămân alb-negru, de regulă. (Merită remarcat că, potrivit experienţei majorităţii, visele în culorile cele mai vii sunt reprezentări de peisaje, în care nu există dramă, nu există trimiteri simbolice la conflict, ci doar înfăţişarea în faţa conştiinţei a unui fapt dat, non-uman.).

Imaginile lumii arhetipale sunt simbolice, dar de vreme ce noi, ca indivizi, nu le fabricăm, ci le găsim „afară”, în inconştientul colectiv, ele prezintă cel puţin unele dintre caracteristicile unei realităţi date şi sunt colorate. Locuitorii non-simbolici ai antipozilor cugetului există de drept şi, ca oricare alt dat al lumii exterioare, au culoare. De fapt, au mult mai multă culoare în comparaţie cu celelalte informaţii venite din exterior. Percepţiile noastre asupra lumii exterioare sunt în mod obişnuit întunecate de noţiunile verbale în care gândim, ceea ce poate constitui o explicaţie, fie şi parţială. Încercăm permanent să prefacem lucrurile în semne, spre folosul abstracţiilor mai inteligibile inventate de noi, dar simultan le lipsim, în bună măsură, de condiţia lor naturală de lucruri.

La antipozii cugetului ne aflăm complet – sau aproape complet – despărţiţi de limbaj, în afara sistemului gândirii conceptuale. Prin urmare, felul în care percepem obiectele vizionare păstrează toată prospeţimea, toată intensitatea nudă a trăirilor care nu au fost niciodată transpuse în cuvinte, niciodată asimilate unor abstracţii fără viaţă. Culoarea lor (acel atribut al datului) are străluciri ce ne par supranaturale, tocmai pentru că este de fapt

absolut naturală – adică absolut nepervertită nici de limbaj, nici de noţiunile ştiinţifice, filosofice şi utilitare prin care, în mod obişnuit, recreăm lumea dată mohorât, după chipul şi asemănarea noastră omenească.

Poetul irlandez Æ (George Russell) a analizat cu remarcabilă acuitate trăirile sale vizionare în *Candle of Vision (Lumânarea viziunii).* „Când meditez", scrie el, „simt în gândurile şi în imaginile care mi se bulucesc în jur reflectările personalităţii; dar mai există şi ferestre ale sufletului, prin care se pot vedea imagini create de imaginaţia nu omenească, ci divină".

Deprinderile lingvistice ne induc în eroare. Spre exemplu, suntem predispuşi să spunem „îmi imaginez", când ar trebui să spunem „s-a ridicat perdeaua ca să pot vedea". Indiferent dacă viziunile sunt spontane sau induse, nu dispunem niciodată de ele ca de o proprietate personală. Amintirile eului obişnuit nu-şi găsesc locul în ele. Iar cele văzute rămân cu totul nefamiliare. Aşa cum notează Sir William Herschel: „Nu există nici legătură, nici asemănare cu niciunul dintre obiectele recent văzute sau chiar gândite". Când apar chipuri, ele nu sunt niciodată ale prietenilor sau cunoştinţelor. Suntem în afara Lumii Vechi, explorând antipozii.

Pentru cei mai mulţi dintre noi, lumea, aşa cum o cunoaştem din experienţa de zi cu zi, pare mai tot timpul confuză şi monotonă. Dar o mică parte din splendoarea trăirii vizionare, dacă putem spune aşa, se revarsă – adesea pentru un număr mic de indivizi şi doar uneori pentru un grup ceva mai cuprinzător – şi se lasă văzută, transfigurând universul banal. Atunci chiar dacă rămâne recognoscibilă, Lumea Veche îşi asumă calitatea de la antipozii cugetului. Iată descrierea unei transfigurări tipice a lumii obişnuite.

„Stăteam la ţărmul mării, ascultând concentrat doar pe jumătate pledoaria aprinsă a unui amic, despre ceva care avea darul să mă plictisească. Am privit absent stratul subţire de nisip care mi se lipise de mână, când, pe neaşteptate, am văzut splendoarea fiecărui grăunte în parte; particulele, departe de a fi uniforme, erau alcătuite, potrivit unui model geometric perfect, din unghiuri ascuţite ce reflectau razele strălucitoare de lumină, fiecare cristal minuscul risipind un fascicul de curcubeu… Razele se întretăiau şi se încrucişau, alcătuind desene perfecte, atât de rafinate, încât mi s-a tăiat respiraţia… Apoi conştiinţa mi s-a luminat subit, dinlăuntru, şi am înţeles, intens, cum tot universul este alcătuit din particule de material înzestrate cu

aceeaşi frumuseţe intensă şi vitală, indiferent cât ar părea de monotone şi lipsite de viaţă. Câteva clipe, întreaga lume a devenit o splendidă flacără vie. Şi când s-a stins, a lăsat în urmă ceva ce nu am uitat niciodată, ceva ce-mi aduce mereu aminte de splendoarea ascunsă în fiecare părticică de materie din jur."

George Russell scrie şi el ceva asemănător: lumea i s-a arătat luminată „într-o splendoare de neîndurat"; s-a trezit contemplând „privelişti încântătoare, ca dintr-un Eden pierdut", zărind o lume în care „culorile erau mai aprinse şi mai pure, dar se armonizau mai lin". Apoi, „vântul scânteietor şi transparent precum cristalul, şi nu lipsit de opalescenţă, se unduia lucind prin vale şi am ştiut atunci că mă aflam în mijlocul Vârstei de Aur, ignorate de noi, cei orbi, din care lumea nu ieşise nicicând".

Şi în versurile diverşilor poeţi, şi în mistica religioasă apar multe descrieri similare. Ne vin imediat în minte, spre exemplu, *Ode* on *the Intimations of Immortality in Early Childhood (Odă înţelegerii nemuririi din amintirile fragedei copilării)* a lui Wordsworth, lirica lui George Herbert şi Henry Vaughan, *Centuries of Meditations* a lui Traherne şi pasajul din autobiografia Părintelui Surin, unde descrie transformarea miraculoasă a grădinii dintre zidurile unei mănăstiri de maici într-un colţ de rai.

Lumina supranaturală şi culoarea sunt comune tuturor trăirilor vizionare. Iar lumina şi culoarea sunt însoţite, fără excepţie, de recunoaşterea semnificaţiei mai intense. Obiectele autoluminiscente pe care le vedem la antipozii cugetului au înţelesul lor – înţeles de intensitate egală cu cea a culorii, într-un fel. Aici, semnificaţia şi existenţa sunt identice, deoarece, la antipozii cugetului, obiectele nu se reprezintă decât pe sine. Imaginile care apar în sferele mai accesibile ale subconştientului colectiv capătă înţeles în relaţie cu fenomenele esenţiale ale experienţei omeneşti; în schimb aici, la limitele lumii vizionare, ne ies în cale fenomene care, asemenea fenomenelor naturii externe, sunt independente de noi, la nivel individual şi colectiv, şi există de drept. Şi tocmai în asta constă semnificaţia lor, că sunt intens ele însele şi, odată ce sunt intens ele însele, reprezintă manifestări ale datului esenţial, alteritatea non-umană a universului.

Lumina, culoarea şi semnificaţia nu există în izolare. Ele modifică obiectele sau se manifestă prin ele. Există categorii aparte de obiecte, comune

majorităţii trăirilor vizionare? Răspunsul este: da, există. Anumite clase de experienţe perceptuale apar mereu sub influenţa mescalinei şi sub hipnoză, la fel şi în viziunile spontane.

Experienţele tipice cu mescalină sau acid lisergic încep prin perceperea, în primă instanţă, a formelor geometrice colorate, vii, în mişcare, în timp, geometria pură devine concretă, iar vizionarul percepe nu patternuri în sine, ci obiecte cu model – covoare, sculpturi, mozaicuri. Ele lasă locul unor construcţii vaste şi complicate, în mijlocul unor peisaje care se transformă continuu, trecând de la opulenţă de culori la opulenţă de culori şi mai generoasă, de la grandoare la grandoare şi mai pregnantă. Îşi pot face apariţia şi figuri eroice, de genul celor numite de Blake „Serafimi”, singure sau în mulţimi. Intră în scenă şi animale fabuloase. Totul este nou şi surprinzător. Vizionarul nu vede, aproape niciodată, ceva care să-i amintească de propriul său trecut. Nu-şi evocă scene, persoane sau obiecte, şi nici nu le inventează, ci este spectator al unei creaţii inedite.

Experienţele vizuale ale vieţii obişnuite furnizează materia primă a acestei creaţii; însă modelarea materialului în forme este aproape cu siguranţă lucrarea cuiva diferit de eul care a avut iniţial experienţele şi mai târziu le-a evocat, reflectând asupra lor. Ele sunt (ca să citǎm cuvintele folosite de doctorul J.R. Smythies dintr-un articol recent publicat în *American Journal of Psychiatry*) „lucrarea unui compartiment mental extrem de deosebit, fără nicio legătură aparentă, emoţională sau voliţională, cu intenţiile, interesele sau sentimentele persoanei în cauză”.

Urmează aici o relatare, sub formă de citate şi de parafraze condensate, a lumii vizionare în care a fost purtat Weir Mitchell de peyotl, cactusul care reprezintă sursa naturală a mescalinei.

La intrarea în acea lume, a văzut o sumedenie de „colţuri de stea” şi ceea ce păreau să fie „fragmente de vitralii”. Apoi au apărut „membrane delicate, plutitoare, de culoare”. După care acestea au fost înlăturate de „năvala subită a nenumărate puncte de lumină albă”, măturând întreg câmpul vizual. Au urmat zigzaguri în culori vii care, nu se ştie cum, s-au transformat în nori învolburaţi de tente şi mai aprinse. Apoi şi-au făcut apariţia construcţiile, urmate de decoruri. Un turn gotic cu desen complicat şi cu statui roase, în cadrul uşilor sau pe console de piatră. „Pe când priveam,

mănunchiuri de ceea ce păreau nestemate uriaşe, dar neşlefuite, unele având mai degrabă aspectul unor mase de fructe transparente, au acoperit treptat ori s-au agăţat de fiecare unghi proeminent, de fiecare cornişă, chiar şi de feţele pietrelor şi de îmbinările lor… Şi totul părea să emane o lumină interioară.” Turnul gotic a lăsat loc unui munte, o stâncă de înălţime inimaginabilă, o gheară colosală de pasăre săpată în piatră şi proiectată deasupra abisului, o nesfârşită desfăşurare de văluri colorate şi o eflorescenţă de alte pietre preţioase. În final, priveliştea unor valuri verzi şi violete prăvălindu-se pe un ţărm „cu miriade de lumini de aceeaşi nuanţă cu valurile”.

Orice trăire sub influenţa mescalinei, orice viziune în stare de hipnoză este unică; dar, uşor de recunoscut, toate aparţin aceleiaşi specii. Peisajele, structurile arhitectonice, mănunchiurile de geme, modelele strălucitoare şi complicate – învăluite în atmosferă de lumină supranaturală, culoare supranaturală şi semnificaţie supranaturală – reprezintă, toate, materia din care sunt făcuţi antipozii cugetului. De ce se întâmplă aşa, nu avem habar. Rămâne realitatea frustă a unei trăiri pe care, ne place sau nu, trebuie să o acceptăm, la fel cum trebuie să acceptăm şi realitatea că există canguri.

Plecând de la realităţile trăirilor vizionare, să trecem la relatările despre Alte Lumi, aşa cum au fost păstrate de toate tradiţiile culturale – lumile locuite de zei, de spirite ale morţilor, de om în starea sa iniţială de inocenţă.

Citind relatările respective, vom fi frapaţi de strânsa asemănare dintre experienţa vizionară indusă ori spontană şi paradisurile şi ţările zânelor din folclor şi religie. Lumina supranaturală, intensitatea supranaturală a culorilor, semnificaţia supranaturală – acestea sunt trăsăturile tuturor Celorlalte Lumi şi ale Vremurilor de Aur. Şi, practic în toate cazurile, acea semnificativă lumină supranaturală străluceşte asupra lor, sau străluceşte emanând dintr-un peisaj de o frumuseţe copleşitoare pe care cuvintele sunt prea sărace pentru a o putea exprima.

Astfel, în tradiţia greco-romană întâlnim încântătoarea Grădină a Hesperidelor, Câmpiile Elizee şi frumoasa Insulă Leuce, destinată lui Ahile după moarte. Memnon s-a dus într-o altă insulă luminată, undeva în Răsărit. Odiseu şi Penelopa au călătorit în direcţia opusă şi s-au bucurat de nemurirea lor cu Circe, în Italia. Şi mai la apus se găseau Insulele Fericiţilor, menţionate pentru prima oară de Hesiod, ce se bucurau de multă faimă, încât, nu mai

departe de secolul I î.Hr., Sertorius a plănuit să trimită din Spania o escadră pentru a le descoperi.

Încântătoare insule magice reapar în folclorul celţilor, iar de cealaltă parte a globului în cel japonez. Şi între Avalon, în Vestul extrem, şi Horaisan, în Orientul îndepărtat, se află ţara Uttarakuru, Lumea Cealaltă a hinduşilor. „Pe continent", citim în *Rāmāyana,* „sunt lacuri cu lotuşi aurii şi râuri cu miile, pline de frunze în nuanţe de safir şi de lapislazuli; iar lacurile, strălucitoare ca soarele dimineţii, sunt împodobite cu şiruri aurii de lotus roşu. Jur-împrejur, giuvaeruri şi pietre de preţ acoperă tărâmul, împreună cu insule vesele de lotus albastru, cu petale aurii. Iar la ţărmul apelor, în locul nisipului, perle, nestemate şi aur peste care se apleacă arbori de aur aprins ca focul, purtând pururi flori şi fructe, răspândind miresme dulci, cu mulţime de păsări pe crengi".

Uttarakuru, putem constata, seamănă cu peisajele din experienţele cu mescalină, încărcate de pietre preţioase. Practic toate Celelalte Lumi ale tradiţiei religioase prezintă aceeaşi caracteristică. În oricare paradis abundă nestematele, sau cel puţin obiecte asemănătoare, ca „fructele transparente" despre care vorbeşte Weir Mitchell. Iată, spre exemplu, Grădina Edenului în versiunea lui Iezechiel: „Tu te-ai născut în lina desfătare a raiului lui Dumnezeu; ţi-ai pus pe tine toată nestemata, de sardiu, de topaz şi de smarald şi de rubin şi de safir, de iaspis, de aur şi argint şi de opal, de-agată, de-ametist, de hrisolit, berii şi onix. Din ziua'n care-ai fost zidit, cu aur ţi-ai umplut în tine cămările şi jitniţele tale. Cu heruvim te-am aşezat... în centrul pietrelor de foc erai"[11]. Şi paradisurile budiste sunt împodobite cu „pietre de foc" asemănătoare. Astfel, Paradisul Occidental al Sectei Ţării Pure este zidit cu argint, aur şi berii, ţărmurile lacurilor sale sunt din pietre scumpe şi abundă de lotuşi în care stau întronaţi Bodhisattva.

Când descriu Celelalte Lumi, celţii şi teutonii menţionează rareori nestematele, în schimb vorbesc adesea despre un alt material, la fel de surprinzător pentru ei – sticla. Velşii aveau o ţară binecuvântată, numită Ynisvitrin, Insula de Sticlă, iar una din denumirile regatului germanic al morţilor era Glasberg, Muntele de Sticlă. Ceea ce aminteşte de Marea de

---

11 *Iezechiel28.*13-14 (în traducerea lui Bartolomeu Anania), Biblia, ediţie jubiliară a Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române, 2001 (n.tr.).

Sticlă din Apocalipsă.

Majoritatea paradisurilor cuprind zidiri scăldate în geme, aidoma arborilor, apelor, munţilor şi câmpiilor de acolo. Suntem familiarizaţi cu Noul Ierusalim: „Şi plasma zidului ei este de iaspis, iar cetatea este de aur curat asemenea sticlei curate. Temeliile zidului cetăţii sunt împodobite cu toată piatra scumpă”[12].

Şi în literatura escatologică a hinduismului, budismului şi islamismului se găsesc descrieri asemănătoare. Edenul este întotdeauna un tărâm al pietrelor scumpe. Oare de ce? Cei care gândesc toate activităţile omeneşti în registrul social şi economic vor da un răspuns de felul: gemele sunt o raritate pe pământ. Puţini au ocazia să se afle în posesia lor. Drept compensaţie, purtătorii de cuvânt ai majorităţii paupere şi-au umplut raiurile imaginare cu pietre preţioase. Ipoteza „răsplăţii din cer” conţine o urmă de adevăr, fără îndoială, dar nu reuşeşte să explice, dintru-nceput, de ce pietrele preţioase sunt considerate de preţ.

Omul şi-a consacrat cantităţi uriaşe de timp, energie şi bani descoperirii, scoaterii la suprafaţă şi prelucrării pietricelelor colorate. De ce? Utilitaristul nu poate oferi nicio explicaţie acestui comportament excentric. Dar de îndată ce luăm în considerare experienţele vizionare, totul se limpezeşte. În timpul unei viziuni, omul percepe un belşug de „pietre de foc”, cum le numeşte Iezechiel, sau „fructe transparente”, cum le descrie Weir Mitchell. Lucruri luminate din interior, prezentând o intensitate supranaturală a culorii şi o semnificaţie supranaturală. Obiectele materiale cele mai apropiate de sursele de lumânare vizionară sunt nestematele. Iar procurarea lor înseamnă luarea în posesie a unui lucru de preţ, cu valoare garantată de existenţa în Cealaltă Lume.

De aici provine pasiunea, altfel de neexplicat, a omului pentru geme, de aici tendinţa de a le atribui virtuţi terapeutice şi magice. Lanţul cauzal, nu am nicio îndoială, începe în Cealaltă Lume psihologică a experienţei vizionare, coboară pe pământ şi urcă din nou, în Cealaltă Lume teologică a cerului. Cuvintele lui Socrate din *Phaidon* capătă o nouă semnificaţie, în context. Există, după cum ne spune el, o lume ideală deasupra şi dincolo de lumea materiei. „Acolo sus întregul Pământ este făcut din astfel de culori, ba încă

[12] *Apocalipsa* 21.18-19 (în traducerea lui Bartolomeu Anania), ed. cit. (n.tr.).

mult mai strălucitoare şi mai pure… Şi tot aşa şi munţii; iar pietrele au, în aceeaşi proporţie, o frumuseţe mai mare a lustrului, a transparenţei, a culorilor. Din toate acestea, pietrele de la noi, cele care ne plac atât de mult, sardoniile, iaspurile, smaraldele şi toate celelalte sunt doar ţăndări. Acolo, în depărtarea aceea, toate sunt ca pietrele noastre de preţ, dar încă mai frumoase decât ele."[13]

Cu alte cuvinte, pietrele de preţ sunt de preţ deoarece se asemuiesc vag cu splendidele miracole văzute de ochiul interior al vizionarului. „Priveliştea" acelei lumi, spune Platon, este „vrednică de ochii unor fiinţe fericite", căci vederea lucrurilor „prin însăşi firea lor" stârneşte un extaz desăvârşit şi inexprimabil.

În rândul celor care nu cunosc pietrele preţioase ori sticla, raiul nu este împodobit cu minerale, ci cu flori. Flori de o strălucire supranaturală apar în majoritatea Celorlalte Lumi descrise de escatologii primitivi, şi ele îşi găsesc locul chiar şi în paradisurile religiilor mai avansate, alături de geme şi de sticlă. Să ne amintim de lotuşii din tradiţia hindusă şi din cea budistă şi de trandafirii şi crinii Occidentului.

„Dumnezeu mai întâi a sădit o grădină." Afirmaţia[14] exprimă un adevăr psihologic profund. Sursa horticulturii, sau cel puţin una dintre sursele ei, se află în Cealaltă Lume de la antipozii cugetului. Când credincioşii aduc flori ca ofrandă la altar, ei le înapoiază zeilor ceea ce ştiu – sau simt nedesluşit (dacă nu sunt vizionari) – că provine din rai.

Iar întoarcerea la sursă nu rămâne un simplu simbol – ea se leagă şi de o experienţă imediată. Pentru că circulaţia între Lumea noastră Veche şi antipozii ei, între Aici şi Dincolo se face pe o cale cu dublu sens. Pietrele preţioase, spre exemplu, vin din raiul vizionar al sufletului, dar tot ele poartă sufletul înapoi, în acel rai. Contemplându-le, oamenii se simt (aşa cum se spune) *transportaţi* către acel Alt Pământ al dialogului platonic, locul fascinant unde fiecare pietricică este din cele preţioase. Şi aceleaşi efecte le pot produce structurile din sticlă sau din metal, lumânările ce ard în beznă, imaginile şi ornamentele viu colorate, florile, scoicile şi penele, priveliştile ca aceea a Veneţiei văzută de Shelley de pe colinele Euganee, în lumina capabilă

[13] Citate preluate din *Phaidon,* traducere de Petru Creţia, din volumul Platon, *Opere complete II,* Humanitas, Bucureşti, 2001 (n.tr.).

[14] Citat din Francis Bacon (n.tr.).

de transfigurare a zorilor sau apusului.

Putem îndrăzni o generalizare, afirmând că orice lucru din natură sau dintr-o operă de artă care evocă unul dintre acele obiecte cu semnificaţie intensă, luminând din interior, întâlnite la antipozii cugetului este capabil să inducă – şi numai într-o formă parţială şi atenuată – trăirea vizionară. Hipnotizatorul ne-ar putea aminti aici că pacientul convins să privească fix şi intens un obiect strălucitor poate cădea în transă; iar dacă intră în transă, sau doar în stare de reverie, poate cunoaşte viziuni dinlăuntru şi o lume transfigurată din afară.

Dar cum anume, şi de ce, prin contemplarea unui obiect strălucitor se poate intra în transă sau în stare de reverie? Să fie, aşa cum susţineau victorienii, o simplă urmare a încordării oculare şi a extenuării nervoase generale produse? Sau să explicăm fenomenul în termeni strict psihologici, invocând concentrarea împinsă până la limita monoideismului, ce duce la disociere?

Dar există şi o a treia variantă. Obiectele strălucitoare pot aminti inconştientului de ceea ce-l bucură la antipozii cugetului, iar aluziile obscure ale vieţii de pe Cealaltă Lume sunt într-atât de fascinante, încât diminuează atenţia acordată celei de aici, conferind astfel capacitatea de a trăi conştient ceea ce, inconştient, ne este mereu alături.

Constatăm, prin urmare, că în natură există anumite scene, anumite categorii de obiecte, anumite materiale ce au puterea de a transporta cugetul privitorului către antipozii săi, plecând dintr-un Aici banal spre Cealaltă Lume a Viziunii. La fel, în domeniul artelor, întâlnim anumite lucrări, chiar anumite categorii de lucrări, în care se manifestă aceeaşi putere de a transporta. Lucrările capabile să inducă viziuni pot fi executate din materiale capabile să inducă viziuni, spre exemplu din sticlă, metal, pietre preţioase sau imitaţii. În alte cazuri, redarea deosebit de expresivă a unor scene sau obiecte ale extazului le conferă aceeaşi putere.

Artiştii care au trecut prin asemenea experienţe sunt şi cei mai potriviţi să creeze lucrări care induc viziuni – altfel, însă, orice plastician de valoare, urmând o reţetă confirmată, poate produce lucrări capabile, fie şi limitat, să transporte.

În rândul meşteşugurilor capabile să inducă viziuni, arta aurarului şi a

bijutierului depind, desigur, în cea mai mare măsură de materiile lor prime. Metalele şlefuite şi pietrele preţioase dispun, prin esenţa lor, de o asemenea putere de a transporta, încât până şi o bijuterie victoriană sau Art Nouveau poate duce la extaz. Iar când la magia naturală a metalului scânteietor şi a pietrei luminoase se adaugă cealaltă magie, a formelor nobile şi a combinaţiei iscusite de culori, ne găsim în prezenţa unui autentic talisman.

Arta religioasă a recurs întotdeauna şi peste tot la materiale capabile să inducă extazul. Sanctuarul din aur, statuia din aur şi fildeş, simbolul ori imaginea bătută în pietre scumpe, mobilierul fastuos de altar – le întâlnim în Europa contemporană şi în Egiptul antic, în India şi China, la greci, incaşi şi azteci.

Produsele artei aurarilor au în sine un caracter numinos. Se regăsesc în miezul oricărui Mister, în orice sanctuar. Podoabele sacre au fost întotdeauna asociate cu lumina candelelor şi a lumânărilor. Pentru Iezechiel, gema era de foc. Invers, flacăra este o piatră vie, înzestrată cu întreaga putere de a transporta a pietrei preţioase şi, în mai mică măsură, a metalului şlefuit. Puterea flăcării creşte cu cât bezna din jur e mai profundă şi mai întinsă. Cele mai impresionante temple încărcate de numinos sunt grotele crepusculare, în care câteva lumânări dau viaţă comorilor de pe altar şi te transportă într-o altă lume.

Sticla nu rămâne cu nimic mai prejos faţă de pietrele preţioase naturale. În anumite privinţe este chiar mai eficientă, pentru simplul motiv că există în cantităţi mai mari. Graţie sticlei, clădiri întregi – Sainte-Chapelle, spre exemplu, sau catedralele de la Chartres şi Sens – au putut deveni spaţii ale magiei şi extazului. Graţie sticlei, Paolo Uccello a putut proiecta o bijuterie circulară cu diametrul de patru metri – măreaţa sa fereastră a învierii, poate cea mai neobişnuită operă individuală de artă din cele apte să stârnească viziuni.

Pentru medievali, trăirea vizionară reprezenta, nimeni nu se îndoieşte, valoarea supremă, în asemenea măsură, încât ar fi plătit în schimbul ei oricât din ceea ce câştigau cu trudă. În secolul al XII-lea, în biserici au fost puse cutii în care se adunau banii pentru instalarea şi întreţinerea vitraliilor. Iar Suger, abatele de la Saint-Denis, nota că erau tot timpul pline.

Dar niciun artist cu respect de sine nu s-ar lăsa convins să calce pe

urmele părinţilor, repetând ceea ce ei s-au priceput să facă extrem de bine. Culoarea a fost înlocuită în secolul al XIV-lea de pictura în tonuri cenuşii, iar ferestrele au încetat să mai inducă viziuni. La sfârşitul secolului al XV-lea, când a revenit moda culorii, pictorii pe sticlă au simţit nevoia şi, în acelaşi timp, au găsit mijloacele tehnice să imite Renaşterea pe acel mediu transparent. Cu rezultate adesea interesante, dar incapabile să conducă la extaz.

A urmat Reforma. Protestanţii condamnau trăirea vizionară, în schimb atribuiau virtuţi magice cuvântului tipărit. În bisericile cu ferestre limpezi, credincioşii puteau citi din Biblii şi din cărţile de rugăciune, fără să se mai simtă ispitiţi să evadeze din predică în Cealaltă Lume. În spaţiul catolic, adepţii Contrareformei s-au confruntat cu o dilemă. Apreciau experienţa vizionară, dar credeau şi în valoarea supremă a tipăriturilor.

Vitraliile au fost rareori instalate în bisericile noi, iar în multe dintre cele vechi au fost înlocuite, total sau parţial, cu sticlă obişnuită.

Lumina nefiltrată le permitea credincioşilor să urmărească slujba după carte şi, în acelaşi timp, să vadă şi să se lase transportaţi de operele noilor generaţii de sculptori şi arhitecţi ai barocului. Lucrările erau executate în metal şi piatră şlefuită. Şi oriunde ar fi privit, credinciosul putea descoperi licărirea bronzului, radiaţia bogată a marmurei colorate, albul nepământesc al sculpturilor.

Sticla, în rarele situaţii când era folosită de contrareformatori, servea drept surogat al diamantului, nu al rubinului, nici al safirului. Prismele au intrat în arta religioasă în secolul al XVII-lea şi mai pot fi văzute şi astăzi, legănându-se de nenumărate candelabre, în bisericile catolice. (Aceste ornamentaţii fascinante şi uşor ridicole sunt printre foarte puţinele dispozitive capabile să producă viziuni permise de islamism. În moschei nu există icoane sau racle; în schimb, în Orientul Apropiat, cel puţin, austeritatea lor este uneori temperată de sclipirea hipnotizatoare a cristalului rococo.).

Să trecem de la sticlă, colorată sau tăiată, la marmură şi la celelalte pietre uşor de şlefuit şi utilizabile în masă. Fascinaţia pe care o exercită asemenea materiale se poate măsura prin timpul şi bătaia de cap presupuse de obţinerea lor. La Baalbek, spre exemplu, şi la încă vreo câteva sute de kilometri mai departe, în interior, la Palmyra, descoperim printre ruine

coloane de granit roz de la Assuan.

Blocurile enorme au fost tăiate în cariera din Egiptul de Sus, coborâte pe Nil, pe barje, remorcate până de cealaltă parte a Mediteranei, la Byblos sau Tripoli, pentru a fi apoi purtate în care trase de boi, catâri şi oameni până sus la Homs, iar de la Homs spre sud, la Baalbek, sau spre est, traversând deşertul, la Palmyra.

Un efort colosal! Şi cât de fascinant de fără sens, din punct de vedere utilitar! Dar exista o raţiune, fără îndoială – o raţiune venită de dincolo de tărâmul simplei utilităţi. Şlefuite până la văpaia vizionară, coloanele trandafirii îşi vesteau înrudirea lor vădită cu Cealaltă Lume. Cu preţul unor uriaşe osteneli, oamenii transportaseră pietrele din cariera de pe Tropicul Cancerului; iar acum, drept recompensă, pietrele îi transportau pe cei care le transportaseră jumătate din calea până la antipozii vizionari ai cugetului.

Problema utilităţii şi a motivaţiilor de dincolo de utilitate se pune iarăşi atunci când ne referim la ceramică. Oalele, farfuriile şi cănile nu sunt doar utile, ci absolut vitale, aşa cum puţine alte lucruri mai sunt. În acelaşi timp, colecţionarii de porţelan şi ceramică smălţuită se lasă prea puţin preocupaţi de utilitate, în general. Afirmaţia că ar avea o înclinaţie spre frumos nu explică suficient fenomenul. Urâţenia banală a ambianţei în care este atât de des expusă ceramica fină demonstrează suficient că proprietarii îşi doresc nu atât frumuseţea în toate manifestările ei, ci doar un fel aparte de frumuseţe – aceea a reflectării pe suprafeţele curbe, a luciului blând al glazurii, a suprafeţelor lustruite şi netede, într-un cuvânt, frumuseţea capabilă să transporte privitorul, amintindu-i, vag sau explicit, de luminile şi culorile supranaturale ale Celeilalte Lumi. Olăritul a fost un meşteşug mai întâi de toate profan – pe care nenumăraţi adepţi l-au tratat însă cu admiraţie aproape idolatră. Această artă seculară a fost pusă totuşi în slujba religiei, când şi când. Plăcile de faianţă şi-au făcut loc în moschei şi, ici şi colo, în bisericile creştine. Din China ne vin reprezentări ceramice lucioase, cu zei şi sfinţi. În Italia, Luca della Robbia a creat un paradis de glazură albastră pentru madonele şi pruncii săi de un alb strălucitor. Lutul ars este mai ieftin ca marmura şi, tratat cum se cuvine, devine capabil să transporte aproape la fel de bine.

Platon şi, într-o perioadă mai târzie de înflorire a artei religioase,

Sfântul Toma d'Aquino au susţinut că nuanţele pure şi vii reprezentau esenţa frumuseţii artistice. Un Matisse, în acest caz, ar putea fi în esenţă superior unui Goya sau Rembrandt. Este suficient să interpretăm abstracţiile filosofilor în termeni concreţi şi vom înţelege că plasarea semnului de egalitate între frumuseţe în general şi culorile vii şi pure rămâne o simplă absurditate.

Deşi venerabila doctrină nu poate fi susţinută, ea nu este cu totul lipsită de adevăr.

Culorile vii şi pure caracterizează Cealaltă Lume. Prin urmare, în circumstanţe adecvate, lucrările de artă sunt capabile să transporte cugetul privitorului spre antipozi. Culorile vii şi pure reprezintă esenţa nu a frumuseţii în general, ci doar a unei categorii anume de frumuseţe, cea vizionară. Bisericile gotice şi templele greceşti, statuile din secolul al XIII-lea d.Hr. Şi din secolul al V-lea î.Hr. — toate au adoptat culori aprinse.

Evident, arta caruselului de bâlci şi a expoziţiilor de figuri din ceară reuşea să-i transporte pe greci şi pe medievali, în general. Nouă ni se pare deplorabilă. Preferăm statuile simple ale lui Praxiteles, marmura şi calcarul *au naturel.* Oare de ce gustul nostru modern diferă atât de radical, în această privinţă, de cel al strămoşilor? Motivul, presupun, este că ne-am acomodat prea mult cu pigmenţii vii şi puri ca să ne mai lăsăm atât de uşor impresionaţi. Admirăm culorile, desigur, văzându-le în compoziţii grandioase sau subtile, dar în sine şi ca atare nu ne transportă nicăieri.

Sentimentalii îndrăgostiţi de trecut deplâng cenuşiul vârstei noastre şi îl compară cu strălucirea veselă a vechilor timpuri. În realitate, desigur, culoarea domină în lumea modernă, prin abundenţă, mai mult decât în cea veche.

Lapislazuli şi purpura de Tir erau pur şi simplu raritäţi, iar catifelele şi brocarturile bogate ale garderobelor princiare, draperiile ţesute sau pictate ale caselor medievale şi epocii moderne timpurii rămâneau rezervate unei minorităţi privilegiate.

Până şi mai-marii acestui pământ posedau prea puţine asemenea comori apte să inducă viziuni. Chiar şi în secolul al XVII-lea, monarhii aveau atât de puţină mobilă, încât în călătoriile lor de la un palat la altul erau însoţiţi de convoaie de căruţe cu veselă şi cuverturi, covoare şi tapiserii. Marea masă se mulţumea doar cu ţesături de casă şi câteva vopsele vegetale; cât despre

decoraţiunile interioare, existau, în cel mai bun caz, pigmenţi naturali, iar în cel mai rău (adică în majoritatea cazurilor) – „podeaua de lut şi pereţii din chirpici”.

La antipozii fiecărei minţi se găsea Cealaltă Lume a luminii supranaturale şi a culorii supranaturale, a pietrelor preţioase perfecte şi a aurului vizionar. Însă mulţimea vedea doar mizeria întunecată a bordeiului, praful sau noroiul drumului din sat, albul-murdar, cenuşiul-cafeniu şi verdele de găinaţ de gâscă al straielor zdrenţăroase. De unde şi setea arzătoare, aproape disperată, după culori luminoase şi pure; de unde şi efectul copleşitor al unor asemenea culori ori de câte ori erau prezente, la biserică sau la curte. Industria chimică produce astăzi o varietate nesfârşită şi cantităţi enorme de vopseluri, cerneluri şi coloranţi. În lumea noastră modernă există suficientă culoare vie ca să garanteze producţia a miliarde de drapele şi benzi desenate, a milioane de semne şi lumini de circulaţie, a sute de mii de maşini de pompieri şi de recipiente de Coca-Cola, a mii şi mii de kilometri pătraţi de covoare, tapete şi artă abstractă.

Obişnuinţa creează indiferenţă. După ce vedem asemenea cantităţi de culoare pură, aprinsă, la Woolworth’s, ea pare mai puţin capabilă să ne transporte, ca atare. Putem nota aici că tehnologia modernă, graţie capacităţii uimitoare de a ne oferi prea mult din ce este mai bun, a tins să devalorizeze materialele care, în mod tradiţional, induceau viziuni. Iluminatul urban, spre exemplu, era odinioară un eveniment rar, rezervat victoriilor militare şi sărbătorilor naţionale, canonizării sfinţilor şi încoronărilor regale. Acum se petrece seară de seară, sărbătorind virtuţile ginului, ţigărilor şi ale pastei de dinţi.

La Londra, cu cincizeci de ani în urmă, reclamele electrice erau o noutate într-atât de rară, încât luminau din bezna ceţoasă „precum semeţe giuvaeruri în colan”[15]. De cealaltă parte a Tamisei, pe fostul Turn de Alice, literele de aur şi rubin creau o magie încântătoare – une *féerie.* Dar vremea feeriilor a trecut. Neoane sunt peste tot şi, fiind peste tot, singurul lor efect asupra noastră rămâne eventual acela că tânjim nostalgic după noaptea de odinioară.

Doar reflectoarele unei instalaţii nocturne sunt în stare să capteze din

15 Citat din *Sonetul 52* de William Shakespeare (n.tr.).

nou semnificaţia nepământeană care altădată, în epoca uleiului şi a cerii, chiar şi a gazului lampant şi a becului cu filament de carbon, obişnuia să radieze practic din orice insulă de strălucire, în mijlocul beznei fără margini. Sub lumina proiectoarelor, Notre-Dame de Paris şi Forumul Roman devin obiecte vizionare, cu puterea de a transporta cugetul privitorului spre Cealaltă Lume[16].

Tehnologia modernă a minimalizat efectul sticlei şi al metalului şlefuit, la fel ca şi pe cel al lamp ioanelor şi culorilor pure, strălucitoare. Loan de Patmos şi contemporanii săi puteau concepe pereţi de sticlă doar în Noul Ierusalim. Astăzi fac parte din structura oricărei clădiri de birouri sau vile moderne. Iar supraabundenţa de sticlă a fost însoţită de aceea de crom şi nichel, inox şi aluminiu, cu armata de aliaje vechi şi noi. Suprafeţele metalice lucesc în baie, licăresc în chiuveta bucătăriei, străbat ţara sclipind, pe maşini şi trenuri.

Acele bogate răsfrângeri convexe care îl fascinau pe Rembrandt în asemenea măsură încât le reda neobosit în picturi au rămas simple banalităţi ale casei, ale străzii şi ale uzinei. Vârful fin al plăcerii gustate rar s-a tocit. Din acul subţire ca o rază al încântării vizionare de odinioară a rămas o fâşie de linoleum, neluată în seamă.

* * *

Până acum am discutat doar despre materialele care stimulează viziunea şi deprecierea lor psihologică sub influenţa tehnologiei moderne. A venit momentul să luăm în considerare instrumentele pur artistice, prin mijlocirea cărora au fost create lucrările capabile să inducă viziuni.

Lumina şi culoarea au tendinţa să dobândească o calitate supranaturală pe fondul întunericului din jur. *Răstignirea* lui Fra Angelico de la Luvru are fundal negru. La fel şi frescele lui Andrea del Castagno reprezentând *Patimile,* executate de el pentru călugăriţele de la Santa Apollonia din Florenţa. Ceea ce le împrumută operelor extraordinara intensitate vizionară şi putere stranie de transportare. Acelaşi procedeu a fost deseori folosit de Goya în gravurile sale, într-un context artistic şi psihologic total diferit. Acei oameni zburători, calul

16 Vezi Addenda III.

în echilibru pe sârmă, încarnarea uriaşă şi teribilă a Fricii – toate se evidenţiază, ca şi cum ar fi scăldate în reflectoare, pe fundalul de nepătruns al nopţii.

Odată cu dezvoltarea clarobscurului, în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, noaptea a ieşit din fundal şi s-a instalat chiar în tablou, care a devenit scena unui fel de bătălie maniheistă între Lumină şi întuneric. Operele trebuie să fi avut o forţă reală de a transporta în momentul când au fost pictate. Dar nouă care, în general, am văzut prea multe asemenea lucruri, majoritatea ni se par teatrale şi doar atât. Puţine îşi păstrează magia. *Punerea în mormânt* de Caravaggio, spre exemplu, o duzină de picturi miraculoase ale lui Georges de Latour[17], toată gama de Rembrandt-uri vizionare, în care luminile au intensitatea şi semnificaţia luminii de la antipozii cugetului, în care întunecimile sunt pline de potenţe bogate, aşteptându-şi rândul să devină reale, să impună conştiinţei noastre prezenţa lor înflăcărată.

Aparent, Rembrandt se inspiră în picturile sale, de cele mai multe ori, din viaţa reală sau din Biblie – un băiat făcându-şi lecţiile sau Batşeba la baie, o femeie traversând un iaz sau Hristos în faţa judecătorilor Lui. Uneori însă, mesajele Celeilalte Lumi sunt transmise prin intermediul reprezentării unui obiect, nu din viaţa sau istoria reale, ci de pe tărâmul simbolurilor arhetipale. *Philosophe en méditation,* expusă la Luvru, are nici mai mult nici mai puţin decât tema simbolică a cugetului omenesc, cu roiul ei de întunecări, cu momentele de lumânare intelectuală şi vizionară, cu scările ei misterioase coborând şi urcând în spirală, spre necunoscut. Iar filosoful meditează stând în insula lui de lumânare interioară; la capătul opus al camerei simbolice, într-o altă insulă, mai trandafirie, o bătrână stă aplecată în faţa vetrei. Lumina focului îi atinge şi îi transfigurează chipul şi avem în faţa ochilor, ilustrat concret, imposibilul paradox şi supremul adevăr – percepţia este (sau cel puţin poate fi, ar trebui să fie) unul şi acelaşi lucru cu Revelaţia, lumina Realităţii răzbate din orice aparenţă, Unul este deplin şi infinit prezent în toate detaliile.

Alături de luminile şi culorile supranaturale, pietrele preţioase şi tiparele în permanentă schimbare, vizitatorii de la antipozii cugetului descoperă o lume a peisajelor sublime, a arhitecturii vii şi a figurilor eroice. Includerea în picturi a scenelor, a personajelor şi a obiectelor care îi amintesc

[17] Vezi Addenda IV.

privitorului ceea ce, conştient sau inconştient, ştie despre Cealaltă Lume din adâncul minţii sale explică forţa cu care multe opere de artă reuşesc să transporte.

Să începem cu locuitorii umani – sau mai degrabă supraumani – ai acelor regiuni îndepărtate. Blake îi numea Heruvimi. Şi, fără îndoială, este exact ceea ce sunt în fapt – originalele psihologice ale acelor fiinţe care, în teologia oricărei religii, servesc drept intermediari între om şi Lumina Limpede. Personajele supraumane ale experienţei vizionare „nu fac nimic" niciodată. (La fel, nici fericiţii din ceruri „nu fac nimic".) Sunt mulţumiţi să existe. Şi atât.

Aceste figuri eroice ale experienţei vizionare omeneşti au apărut în arta religioasă a oricărei culturi sub multe nume şi extrem de variat înveşmântate. Uneori reprezentate în repaus, alteori în acţiune istorică ori mitologică. Dar acţiunea, aşa cum am văzut, nu este o ipostază naturală pentru aceşti locuitori ai antipozilor mentali. Activitatea este legea fiinţei *noastre.* Legea fiinţei *lor* este să nu facă nimic. Dacă i-am împinge pe aceşti străini senini să joace un rol în dramele noastre cu mult prea omeneşti, nu am mai fi fideli adevărului vizionar. Astfel, cele mai apte (deşi nu neapărat şi cele mai frumoase) reprezentări ale „Heruvimilor", cu cea mai mare putere de transport, sunt cele care îi redau aşa cum se găsesc ei în habitatul lor natural – fără să facă ceva anume.

Aşa se justifică impresia copleşitoare, dincolo de cea simplu estetică, exercitată asupra privitorului de măreţele capodopere statice ale artei religioase. Nenumăratele reprezentări sculpturale – zei şi zei-regi egipteni, Madone şi Pantocratori în mozaicurile bizantine, Bodhisattva şi Lohan din China, Buddha aşezat al khmerilor, stelele şi statuile de la Copan, idolii de lemn din Africa tropicală – au toate în comun o caracteristică: liniştea profundă. Este tocmai ceea ce le conferă calitatea numinoasă, puterea de a-l transporta pe privitor din Lumea Veche a experienţei banale, departe, spre antipozii vizionari ai spiritului omenesc.

Arta statică nu posedă, bineînţeles, o excelenţă a ei în sine. O operă de slabă calitate rămâne întotdeauna slabă, indiferent dacă este statică ori dinamică. Vreau să spun doar că, în condiţii egale, o figură eroică în repaus exercită o forţă a extazului mai mare decât cea reprezentată în acţiune.

Heruvimii trăiesc în Paradis şi în Noul Ierusalim – cu alte cuvinte, printre clădiri uimitoare, aflate în mijlocul unor grădini bogate şi strălucitoare, cu perspectiva câmpiilor şi a munţilor, a râurilor şi a mării din depărtări. Este o chestiune care ţine de experienţa imediată, un fapt psihologic înregistrat de folclorul şi literatura religioasă ale oricărei vârste şi ţări. Dar nu şi de arta picturală.

Examinând succesiunea culturilor omeneşti, descoperim că pictura peisagistică fie lipseşte cu totul, fie a rămas la stadiul rudimentar, fie este de dată foarte recentă. O artă peisagistică deplin dezvoltată există în Europa abia de patru sau cinci secole încoace, în China de nu mai mult de o mie de ani, iar în India practic nici nu se poate vorbi de ea.

Iată un fapt curios, care pretinde o explicaţie. De ce să-şi fi croit loc peisajele în literatura vizionară a unei epoci date şi a unei culturi date, dar nu şi în pictură? Pusă în acest fel, întrebarea oferă şi cel mai bun răspuns: s-ar putea ca oamenii să fie mulţumiţi cu exprimarea verbală a acestui aspect al trăirii lor vizionare şi să nu simtă nevoia să-l interpreteze în termenii picturii.

Nu încape nicio îndoială că aşa se întâmplă în cazurile individuale. Blake, spre exemplu, a cunoscut peisaje vizionare „cu mult mai bine articulate decât cele produse de natura efemeră, supusă morţii” şi „infinit mai bine împlinite şi mai minuţios organizate decât cele ştiute vreodată de ochiul muritorului”. Blake a descris un asemenea peisaj la una din seratele doamnei Aders: „Recent, în timp ce mă plimbam, am ajuns pe o pajişte, la capătul căreia am văzut o turmă de miei. Apropiindu-mă, pământul s-a înroşit de flori, iar ţarcul împrejmuit cu nuiele împreună cu vieţuitoarele lui îmblănite zugrăveau un tablou pastoral perfect. Dar m-ara uitat din nou şi s-a dovedit că nu era o turmă vie, ci o minunată sculptură”.

Redată în pigmenţi, viziunea ar arăta, îmi închipui, ca o ideal de frumoasă combinaţie între cea mai gingaşă schiţă în ulei a lui Constable şi pictura zoomorfă a lui Zurbaran, mielul aureolat în stil magic-realist, aflată acum în Muzeul din San Diego. Dar Blake nu a pictat niciodată ceva asemănător. S-a mulţumit să vorbească şi să scrie despre viziunile sale peisagistice, iar în pictură s-a concentrat asupra „Heruvimilor”.

Un adevăr valabil pentru un singur artist se poate aplica şi la o întreagă şcoală. Sunt multe lucruri pe care oamenii le trăiesc, dar preferă să nu le

exprime; ori s-ar putea să încerce să-şi exprime trăirile, folosindu-se însă doar de unul dintre meşteşugurile lor. Sau se pot exprima în moduri care nu au nicio afinitate recognoscibilă imediată cu experienţa originală. În acest din urmă context, doctorul A.K. Coomaraswamy spune lucruri interesante despre arta mistică a Orientului îndepărtat – arta în care „denotaţia şi conotaţia nu pot fi despărţite" şi „nu se simte nicio distincţie între ceea ce un lucru «este» şi ceea ce «semnifică»".

Exemplul suprem al unei asemenea arte mistice rămâne pictura peisagistică de inspiraţie zen, care a apărut în China în timpul perioadei Sung şi a renăscut în Japonia patru secole mai târziu. India şi Orientul Apropiat nu cunosc pictura peisagistică mistică, ci doar echivalentele ei – „pictura, poezia şi muzica Vaisnava în India, în care tema este dragostea sexuală, şi poezia şi muzica sufite în Persia, în care se laudă beţia"[18].

„Patul e scena de operă a săracului", spune succint un proverb italian. Prin analogie, sexul este Sung al hindusului; iar vinul, impresionismul persanului. Raţiunea fiind, desigur, că unirea sexuală şi beţia împărtăşesc o esenţială alteritate, caracteristică tuturor viziunilor, inclusiv a celei peisagistice.

Dacă o epocă sau alta şi-a găsit satisfacţia într-un gen anume de activitate, este de presupus că ea se va manifesta printr-un echivalent, în perioadele cât nu se desfăşoară direct. În Evul Mediu, spre exemplu, oamenii se preocupau obsesiv, aproape maniacal, de cuvinte şi de simboluri. Oricare lucru din natură era recunoscut instantaneu drept ilustraţie concretă a unei noţiuni formulate într-una din cărţile sau legendele lor sacre.

Într-alte vremuri istorice însă, oamenii au fost profund mulţumiţi să recunoască alteritatea autonomă a naturii, inclusiv a celei omeneşti, în multe privinţe. Experienţa acestei alterităţi a fost exprimată cu trimitere la artă, religie sau ştiinţă. Care au fost corespondentele medievale ale lui Constable şi ale ecologiei, ale Eleusisului şi observării păsărilor, ale microscopiei, riturilor lui Dionysos şi ale haikuului? Din câte bănuiesc, ele se regăsesc în saturnalii, la un capăt al scalei, şi în experienţa mistică, la celălalt. Carnavalurile şi celelalte petreceri populare îngăduiau trăirea directă a alterităţii animale de la baza identităţii personale şi sociale. Contemplaţia inspirată avea darul să

[18] A.K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art,* p. 40.

reveleze alteritatea şi mai îndepărtată a acestei alterităţi, Non-Eul divin. Şi, undeva între cele două extreme, se situau experienţele vizionarilor şi cele induse prin meşteşuguri specifice, prin intermediul cărora se căuta regăsirea şi recrearea acelor trăiri – meşteşugul giuvaergiului, al sticlarului, al ţesătorului de tapiserii, al pictorului, al poetului şi al muzicianului.

În ciuda unei Istorii Naturale ce reprezintă doar un set de plicticoase simboluri moralizatoare, sfruntând o teologie care, în loc să vadă cuvintele drept semne ale lucrurilor, trata lucrurile şi evenimentele drept semne ale cuvintelor biblice sau aristotelice, strămoşii noştri au rămas relativ rezonabili. Performanţă reuşită prin evadarea periodică din închisoarea sufocantă a trufaşei lor filosofii raţionaliste, a ştiinţei lor antropomorfe, autoritariste şi nonexperimentale, a religiei lor cu mult prea articulate, spre lumi nonverbale, altfel decât omeneşti, locuite de instinctele lor, de fauna vizionară a antipozilor cugetelor lor şi, dincolo şi totuşi împreună cu toate celelalte, de Spiritul acelor locuri.

După această digresiune amplă, dar necesară, să ne întoarcem la cazul particular de la care am pornit. Peisajele, aşa cum am văzut, reprezintă o trăsătură obişnuită a trăirii vizionare. Descrierile peisajelor vizionare sunt prezente în vechea literatură folclorică şi religioasă; însă pictura peisagistică şi-a făcut apariţia abia în vremuri relativ recente. Voi adăuga, în chip de explicaţie a echivalenţelor psihologice, câteva scurte note despre caracterul picturii peisagistice ca artă generatoare de viziuni.

Să începem cu o întrebare. Ce peisaje – sau, mai general, ce reprezentări ale obiectelor naturale – sunt intrinsec cele mai capabile să transporte, să inducă viziuni? Ţinând seama de propriile mele experienţe şi de cele auzite de la alţii despre reacţiile lor în faţa operelor de artă, mă voi încumeta să dau un răspuns. Considerând egale toate celelalte circumstanţe (căci nimic nu poate compensa lipsa de talent), reprezentările după natură ale obiectelor aflate la foarte mare distanţă, în primul rând, şi ale celor din imediata apropiere, în al doilea, au cea mai mare putere de transport.

Distanţa conferă farmec priveliştii; la fel şi proximitatea. O pictură Sung cu munţi, nori şi torente din depărtări are capacitatea de a transporta; la fel şi gros-planurile cu frunziş tropical din junglele lui Douanier Rousseau. Când contemplu peisajul Sung, mi se evocă (sau i se evocă unuia dintre non-eurile

mele) piscurile, întinderile nemărginite de câmpie, cerurile strălucitoare şi mările de la antipozii cugetului. Iar dispariţiile în ceaţă şi nori, apariţia bruscă a unor forme stranii, intens conturate, a unei stânci mâncate de vreme, spre exemplu, a unui pin ancestral, contorsionat de nesfârşita sa luptă cu vântul – au şi ele darul să transporte. Deoarece îmi amintesc, conştient sau inconştient, de firea absolut străină şi inexplicabilă a Celeilalte Lumi.

La fel şi în cazul gros-p lanului. Privesc acele frunze şi arhitectura nervurilor, a dungilor şi petelor de pe ele, scrutez profunzimile împletiturii verzi şi ceva din mine îşi aminteşte de tiparele vii, atât de caracteristice lumii vizionare, de şirul nesfârşit de naşteri şi proliferări ale formelor geometrice care se transformă în obiecte, ale lucrurilor care se transmută neîncetat într-alte lucruri.

Imaginea de junglă pictată în gros-plan este aidoma Celeilalte Lumi, într-o anume privinţă, drept urmare mă transportă, mă face să văd cu ochi care transfigurează opera şi o prefac în altceva, dincolo de artă.

Îmi amintesc cât se poate de intens, deşi s-a petrecut cu mulţi ani în urmă, o conversaţie cu Roger Fry. Discutam despre *Nuferii* lui Monet. Nu aveau niciun drept, susţinea Roger, să fie atât de şocant de neorganizaţi, atât de lipsiţi de orice structură adecvată de compoziţie. O serie total greşită, artistic vorbind. Şi totuşi, trebuia să recunoască, şi totuşi… Şi totuşi, după cum ar trebui să spun acum, te transportau. Un artist de măiestrie uluitoare, care optase să picteze un gros-plan cu obiecte naturale văzute în propriul lor context, fără vreo trimitere la noţiuni simple, omeneşti – „cum stau lucrurile” sau „cum ar trebui să stea lucrurile”. Ne place să spunem că omul este măsura tuturor lucrurilor. Pentru Monet, cu acel prilej, nuferii erau măsura nuferilor; şi aşa i-a şi pictat.

Oricare artist, în încercarea de a reda scena de la distanţă, trebuie să adopte acelaşi punct de vedere non-omenesc. Cât de minusculi sunt, în pictura chineză, călătorii care îşi croiesc drum de-a lungul văii! Cât de fragilă este coliba din bambus de pe coasta de deasupra lor! Şi tot restul vastului peisaj – vid şi tăcere. Revelaţia sălbăticiei, trăindu-şi propria viaţă potrivit legilor propriei sale fiinţe, transportă mintea spre antipozii săi; căci Natura primordială poartă o stranie asemănare cu acea lume interioară în care nu se ţine câtuşi de puţin seama de dorinţele noastre personale, nici măcar de

preocupările perpetue ale omului în general.

* * *

Numai distanţa medie şi ceea ce ar putea fi numit „gros-planul mai îndepărtat” rămân strict omeneşti. Iar când cercetăm foarte aproape sau foarte departe, omul fie dispare cu totul, fie îşi pierde întâietatea. Privirea astronomului rătăceşte chiar mai departe decât a pictorului Sung şi vede şi mai puţină viaţă omenească. La celălalt capăt al scalei, fizicianul, chimistul, fiziologul cercetează gros-planul – celular, molecular, atomic şi subatomic. Şi nu mai rămâne nici urmă din ceea ce părea şi arăta a fiinţă omenească – de la câţiva metri sau chiar de la o lungime de braţ.

Artistul miop şi îndrăgostitul fericit parcurg un proces analog. În îmbrăţişarea nupţială, personalitatea se topeşte, individul (o temă recurentă în poemele şi romanele lui Lawrence) încetează să mai fie el însuşi şi devine parte a vastului univers impersonal.

La fel artistul care preferă să privească de aproape. În opera sa, latura omenească îşi pierde importanţa, până la dispariţia sa totală, în locul bărbaţilor şi al femeilor care „se scălâmbăiază înaintea cerurilor”[19], ni se cere să luăm în considerare nuferii, să medităm la frumuseţea nepământească a „lucrurilor simple”, despărţite de contextul lor utilitar şi redate aşa cum sunt, în şi pentru sine. Alternativ (sau exclusiv, într-un stadiu mai timpuriu de dezvoltare artistică), lumea non-umană este redată în gros-plan prin tipare, de cele mai multe ori versiuni abstractizate ale frunzelor şi florilor – trandafir, lotus, acant, palmier, papirus – din care apar apoi forme elaborate, cu recurenţe şi variaţiuni, capabile să transporte şi să evoce geometriile vii ale Celeilalte Lumi.

Abordările mai libere şi realiste ale Naturii în gros-plan sunt de dată relativ recentă, dar s-au petrecut cu mult mai devreme decât cele ale scenelor de la distanţă – singurele (în mod eronat) cărora le atribuim denumirea de pictură peisagistică. În Roma antică, spre exemplu, se cunoştea peisagistica în gros-plan. Există un exemplu splendid al acestui gen artistic, fresca

---

19 Vers din William Shakespeare, *Măsură pentru măsură,* actul II, scena II, traducere de Ioana Ieronim (n.tr.).

reprezentând o grădină care împodobea o cameră din vila Liviei.

Din raţiuni teologice, islamul a trebuit să se mulţumească în general cu „arabescuri” – modele luxuriante, cu variaţiuni continue (ca în viziuni), pornind de la obiecte naturale văzute de aproape. Dar peisajul autentic de gros-plan nu a rămas necunoscut nici în spaţiul islamic. Nimic nu întrece frumuseţea şi puterea de a induce viziuni a mozaicurilor reprezentând grădini şi construcţii din Marea Moschee a Omeiazilor din Damasc.

În Europa medievală, imaginile realiste de detaliu ale frunzelor şi florilor se întâlneau destul de frecvent, în ciuda maniei dominante de a transforma orice dat într-un concept, orice experienţă imediată într-un simplu simbol a ceva dintr-o carte. Le găsim sculptate pe capitelurile coloanelor gotice, ca în sala de consiliu a bisericii şi catedralei din Southwell. Le găsim în tablourile de vânătoare, care au ca subiect un element mereu prezent în viaţa medievală: pădurea, văzută aşa cum o vede vânătorul sau călătorul rătăcit, cu toată încâlceala de detalii a frunzişului.

Frescele din palatul papal de la Avignon au rămas aproape singurele supravieţuitoare ale unei forme larg răspândite de artă laică, în vremea lui Chaucer. Un secol mai târziu, arta gros-planului forestier şi-a atins perfecţiunea timidă în opere magnifice şi magice, cum ar fi *Sfântul Hubert* de Pisanello şi *Vânătoarea* lui Uccello, aflate acum la Ashmolean Museum din Oxford. Strâns înrudite cu tablourile de vânătoare în gros-plan erau tapiseriile, cu care îşi împodobeau casele bogaţii din nordul Europei, cele mai reuşite dintre ele fiind capabile în cel mai înalt grad de inducerea viziunilor. În felul lor propriu, sunt la fel de cereşti şi aduc aminte de ce se petrece la antipozii cugetului cu aceeaşi forţă ca marile capodopere ale picturii peisagistice de distanţă – munţii Sung, în imensa lor solitudine, râurile Ming, cu vraja lor nesfârşită, lumea albastră, subalpină, a depărtărilor lui Titian, Anglia lui Constable, Italiile lui Turner şi Corot, Provenţele lui Cézanne şi Van Gogh, île de France a lui Sisley şi île de France a lui Vuillard.

Vuillard a fost, printre altele, un maestru suprem al ambelor tehnici, atât gros-planurile, cât şi peisajele sale cu perspectivă îndepărtată fiind capabile să te transporte. Interioarele sale burgheze sunt capodopere ale artei vizionare, faţă de care lucrările unor Blake sau Odilon Redon, vizionari conştienţi şi, ca să spunem aşa, profesionişti, rămân doar încercări firave.

Fiecare detaliu al interioarelor lui Vuillard, oricât de mărunt, de hidos chiar – desenul tapetului din perioada victoriană târzie, bibeloul Art Nouveau, carpeta de Bruxelles –, este văzut şi redat ca o bijuterie vie; şi toate aceste bijuterii se unesc într-un întreg armonios – la rândul său o bijuterie cu intensitate vizionară de ordin superior. Iar când iese la plimbare elita clasei de mijloc a Noului Ierusalim zugrăvit de Vuillard, se trezeşte nu în departamentul Seine et Oise, după cum s-ar fi aşteptat, ci în Grădina Raiului, într-o Altă Lume, în esenţă asemănătoare celei de aici, capabilă însă să transporte graţie transfigurării prin care a trecut[20].

Am vorbit până acum doar despre experienţa vizionară fericită şi despre interpretările ei în termeni teologici, despre traducerea ei prin artă. Dar trăirea vizionară nu este întotdeauna fericită. Uneori este groaznică. Există infern, aşa cum există şi rai.

Infernul vizionar, ca şi raiul, are lumina sa supranaturală şi semnificaţia sa supranaturală. Dar semnificaţia este intrinsec înspăimântătoare, iar lumina este „lumina înceţoşată" din *Cartea tibetană a morţilor,* „întunecimea vizibilă" a lui Milton. În *Journal d'une schizophrène*[21], relatarea autobiografică a trecerii unei tinere prin această boală mentală, lumea schizofrenicilor poartă denumirea de *le Pays d'écklairement* – „tărâmul iluminatului".

Denumire pe care misticul ar fi putut-o folosi pentru denumirea raiului său.

Dar pentru biata Renée, schizofrenica, iluminarea este infernală – strălucire electrică intensă, orbitoare şi fără umbră, omniprezentă şi implacabilă. Tot ceea ce îi duce pe vizionarii sănătoşi într-o stare de beatitudine lui Renée îi provoacă doar teamă, urmată de sentimentul unei irealităţi de coşmar. Soarele verii sugerează ostilitate; sclipirea suprafeţelor lustruite sugerează angrenaje mecanice şi tăblărie smălţuită, niciodată pietre preţioase; intensitatea existenţei care animă fiecare obiect, văzut de aproape şi în afara unui context utilitar, sugerează ameninţare.

Apoi oroarea infinităţii. Pentru vizionarul sănătos, perceperea infinitului într-un finit anume reprezintă revelaţia unei imanenţe divine; pentru Renée – revelaţia a ceea ce ea numea „Sistemul", vastul mecanism cosmic menit doar

---

20 Vezi Addenda V.

21 *Journal d'une schizophrène* de M.A. Sechehaye, Paris, 1950.

să fabrice la nesfârşit vină şi pedeapsă, solitudine şi irealitate[22].

Sănătatea psihică ţine de măsură şi există numeroşi vizionari care percep lumea la fel cum o percepe şi Renée, reuşind totuşi să rămână în afara azilului. Şi universul lor, la fel ca universul vizionarilor pozitivi, este transfigurat, dar în rău. Tot ceea ce cuprinde, de la stelele de pe cer până la pulberea de sub tălpi, devine nespus de sinistru sau dezgustător; orice eveniment se încarcă de semnificaţie detestabilă; orice obiect manifestă prezenţa unei Orori Lăuntrice – infinită, atotputernică, eternă.

Din când în când, lumea negativ transfigurată şi-a croit drum în literatură şi în arte. O regăsim în crisparea ameninţătoare din peisajele târzii ale lui Van Gogh, în cadrul şi tema poveştilor lui Kafka, în postura de casă spirituală a lui Géricault[23], apoi a lui Goya din anii surzeniei şi singurătăţii sale, întrezărită şi de Browning când a scris *Childe Roland* şi găsindu-şi locul, dincolo de teofanii, şi în romanele lui Charles Williams.

Experienţa vizionară negativă este adeseori însoţită de senzaţii corporale caracteristice, foarte speciale. Viziunile de beatitudine se asociază în general cu senzaţia separării de corp şi cu sentimentul de dezindividualizare. (Tocmai sentimentul de dezindividualizare este cel care le permite indienilor practicanţi ai cultului peyotl să folosească drogul nu numai ca pe o cale de acces rapid la lumea vizionară, ci şi ca instrument de creare a solidarităţii afectuoase în cadrul grupului participant.) în cazul experienţelor vizionare infernale, şi lumea suferă transfigurarea în rău, individualizarea se intensifică, iar vizionarul negativ se simte legat de un trup care devine tot mai dens, tot mai îndesat, până când, în cele din urmă, se vede redus la conştiinţa chinuită a unui boţ de materie îngroşată, nu mai mare decât o piatră ce poate fi ţinută în palme.

Merită remarcat că multe dintre pedepsele descrise în diversele relatări ale infernului se referă la presiune şi comprimare. Păcătoşii lui Dante sunt îngropaţi în noroi, închişi în trunchiuri de copac, prinşi în blocuri de gheaţă, striviţi sub stânci. *Inferno* este o realitate psihologică. Multe dintre caznele lui sunt trăite de schizofrenici şi de consumatorii de mescalină ori de acid lisergic în condiţii neprielnice[24].

---

22 Vezi Addenda VI.
23 Vezi Addenda VII.
24 Vezi addenda VIII.

Şi care este natura condiţiilor neprielnice? Cum şi de ce se transformă raiul în infern? În anumite situaţii, cauzele fizice sunt sursa principală a experienţelor vizionare negative. După ingestie, mescalina tinde să se acumuleze în ficat. Iar dacă ficatul este suferind, mintea respectivă, asociată lui, tinde să lunece spre iad. Dar experienţa vizionară negativă se poate induce prin mijloace pur psihologice, ceea ce are mai mare importanţă pentru scopurile noastre de faţă. Teama şi furia pot închide calea spre Cealaltă Lume cerească, împingându-l în iad pe consumatorul de mescalină.

Dar acest adevăr se aplică şi vizionarului spontan sau aflat sub hipnoză. Iată fundamentul psihologic pe care s-a clădit doctrina teologică a credinţei salvatoare – doctrină întâlnită în toate marile tradiţii religioase ale lumii. Celor preocupaţi de escatologie le-a venit întotdeauna greu să-şi împace raţiunea şi morala cu realitatea frustă a experienţei psihologice. Ca raţionalişti şi moralişti, ei consideră că buna purtare trebuie recompensată, iar cei virtuoşi merită să meargă în rai. Însă ca psihologi ştiu că virtutea nu este condiţia unică sau suficientă a trăirii vizionare fericite. Ştiu că faptele singure nu au nicio putere şi doar credinţa, sau încrederea iubitoare, garantează că experienţa vizionară va fi una a extazului.

Emoţiile negative – teama ca absenţă a încrederii, ura, mânia sau răutatea, care exclud iubirea – garantează că experienţa vizionară, dacă şi atunci când se întâmplă, va fi înspăimântătoare. Fariseul este virtuos, dar virtutea sa intră în rândul celor compatibile cu emoţiile negative. Iată de ce trăirile sale vizionare sunt, probabil, mai degrabă infernale decât fericite.

Potrivit naturii cugetului, păcătosul care se căieşte şi îşi trăieşte credinţa cu intensitate are mai mari şanse să treacă printr-o experienţă vizionară fericită decât stâlpul societăţii, mereu mulţumit de sine, mereu indignat cu îndreptăţire, mereu neliniştit din pricina averilor şi din cauza pretenţiilor sale, mereu pornit să blameze, să dispreţuiască şi să condamne. De unde şi importanţa enormă care se atribuie, în toate marile tradiţii religioase, stării de spirit în clipa morţii.

Experienţa vizionară nu este totuna cu experienţa mistică. Experienţa mistică se situează dincolo de tărâmul contrariilor. Experienţa vizionară se află încă în interiorul acelui tărâm. Raiul presupune iadul, iar „mersul în rai” nu însemnă o eliberare mai mare decât coborâtul în abis. Paradisul reprezintă

doar o poziţie avantajoasă, de unde Temelia divină poate fi văzută mai limpede decât de la nivelul existenţei individualizate obişnuite.

În cazul în care conştiinţa supravieţuieşte morţii trupeşti, este de presupus că o face la toate nivelurile mentale – la nivelul experienţei mistice, la nivelul experienţei vizionare fericite, la nivelul experienţei vizionare infernale şi la nivelul existenţei individuale cotidiene.

În viaţă, chiar şi trăirea vizionară fericită are tendinţa să-şi schimbe semnul, dacă durează prea mult. Mulţi schizofrenici cunosc momente de fericire cerească; dar ne ştiind (spre deosebire de consumatorul de mescalină) dacă şi când li se va mai permite să se întoarcă la banalitatea liniştitoare a experienţei de fiecare zi, chiar şi paradisul li se pare înspăimântător. Şi pentru toţi cei înspăimântaţi, indiferent de motiv, raiul se transformă în iad, fericirea în oroare, Lumina Limpede în radiaţia detestabilă din tărâmul iluminat.

Ceva similar s-ar putea petrece în starea postumă. După ce au întrezărit splendoarea insuportabilă a Realităţii ultime şi după ce au pendulat între cer şi infern, majoritatea sufletelor găsesc cu putinţă să se retragă în acea regiune mai domoală a cugetului unde, cu dorinţele, amintirile şi fanteziile lor proprii şi ale altor oameni, pot construi o lume foarte asemănătoare celei în care au trăit pe pământ.

Dintre cei care mor, o infimă minoritate este capabilă de unire imediată cu Temelia divină, puţini sunt capabili să suporte fericirea vizionară a raiului, puţini se trezesc în mijlocul ororilor vizionare ale iadului, din care sunt incapabili să scape; cei mai mulţi ajung în acel gen de lume descris de Swedenborg şi de medii. Şi, fără îndoială, odată împlinite condiţiile, se poate trece spre alte lumi, ale extazului vizionar, sau spre iluminarea finală.

Din câte bănuiesc eu, atât spiritualismul modern, cât şi vechea tradiţie sunt corecte. Există cu *adevărat* o stare postumă, de genul celei descrise în *Raymond,* cartea lui Sir Oliver Lodge; dar mai există şi un paradis al experienţei vizionare fericite; mai există şi un iad al experienţei vizionare înspăimântătoare, de felul celei suferite aici de schizofrenici şi de unii consumatori de mescalină. Şi mai există şi o experienţă, dincolo de timp, a unirii cu Temelia divină.

ADDENDA I

Merită menţionate alte două metode de asistare, mai puţin eficiente, ale experienţei vizionare – dioxidul de carbon şi lampa stroboscopică. Un amestec (absolut inofensiv) de şapte părţi de oxigen şi trei de dioxid de carbon le produce celor care îl inhalează anumite schimbări fizice şi psihologice, descrise exhaustiv de Meduna. Cea mai importantă dintre aceste schimbări, în contextul nostru, este intensificarea pronunţată a capacităţii de a „vedea lucruri" cu ochii închişi. În unele cazuri apar doar vârtejuri de tipare colorate, iar într-altele – evocări vii ale unor experienţe din trecut. (De unde valoarea CO_2 ca agent terapeutic.) Iar alteori dioxidul de carbon îl poate transporta pe subiect în Cealaltă Lume de la antipozii conştiinţei de fiecare zi, unde se bucură de scurte trăiri vizionare, fără nicio legătură cu propria sa istorie personală sau cu problemele rasei omeneşti în general.

Din această perspectivă, raţiunea exerciţiilor de respiraţie yoghine devine uşor de înţeles. Prin practicarea sistematică a exerciţiilor se poate ajunge, după o vreme, la întreruperea prelungită a respiraţiei, care provoacă, la rândul ei, o concentraţie ridicată a dioxidului de carbon în plămâni şi în sânge; concentraţia mare de CO_2 reduce eficienţa de valvă reductoare a creierului şi permite pătrunderea în conştiinţă a experienţelor, vizionare sau mistice, din „afară".

Urlatul sau cântatul prelungit, continuu, poate produce rezultate similare, dar mai puţin marcate. Când nu sunt suficient instruiţi, cântăreţii au tendinţa să expire mai mult decât inspiră. Ca urmare, creşte concentraţia dioxidului de carbon din aerul alveolar şi din sânge şi, odată cu scăderea eficienţei valvei reductoare cerebrale, sunt posibile trăirile vizionare. De aici interminabilele „repetiţii vane"[25] ale magiei şi religiei. Indiferent că este vorba de cântul monoton de *curandero,* vraci sau şaman; de psalmodierea călugărilor creştini şi de nesfârşita intonare de sutre a celor budişti; de strigătul şi de urletul, ore în şir, practicate de adepţii trezirii spirituale – toate diversităţile de credinţă teologică şi convenţie estetică urmăresc una şi aceeaşi intenţie psiho-chemo-fiziologică. Fără ştiinţa urlătorilor, a cântăreţilor şi a bolborositorilor, acestea – creşterea concentraţiei de C02 în plămâni şi în

[25] Aluzie la *Matei* 6.7 (n.tr.).

sânge şi scăderea eficienţei valvei cerebrale reductoare, până la nivelul la care lasă să treacă materiale biologic inutile dinspre Cugetul Fără Limite – au fost dintotdeauna scopul adevărat şi sensul formulei magice, ale mantrei şi litaniei, ale psalmului şi sutrei. „Inima", spune Pascal, „are raţiunile ei". Cu atât mai atrăgătoare şi mai dificil de dezvăluit sunt raţiunile plămânilor şi ale sângelui, ale enzimelor, neuronilor şi ale sinapselor. Traseul spre supraconştient trece prin subconştient, iar calea – sau cel puţin una dintre căile – spre subconştient trece prin chimia celulelor individuale.

Cu lampa stroboscopică descindem din chimie spre tărâmul şi mai elementar al fizicii. Din câte se pare, fulgerarea ritmică a luminii acţionează direct, prin intermediul nervului optic, asupra manifestărilor electrice ale activităţii cerebrale. (Din acest motiv, utilizarea stroboscopului presupune întotdeauna un mic risc. Unele persoane suferă de *petit mal,* fără să fie avertizate de asta prin vreun simptom evident, de neconfundat. Odată ce sunt expuse flashurilor, pot suferi crize de epilepsie în toată regula. Este un risc care, fără să fie exagerat, trebuie totuşi luat în considerare. Un caz din opt poate avea urmări grave.).

Să rămâi cu ochii închişi în faţa unei lămpi stroboscopice este o experienţă curioasă, de-a dreptul fascinantă. De îndată ce se porneşte lampa, apar modele colorate dintre cele mai strălucitoare. Şi nu statice, ci într-o continuă schimbare. Culoarea predominantă depinde de ritmul de descărcare al stroboscopului. Când lampa emite între zece şi paisprezece-cincisprezece flashuri pe secundă, modelele sunt predominant portocalii şi roşii. Verdele şi albastrul îşi fac apariţia la peste cincisprezece flashuri pe secundă, iar peste optsprezece sau nouăsprezece modelele devin albe şi gri. Dar nu se cunoaşte motivul exact pentru care aceste modele pot fi văzute sub efectul stroboscopului. Explicaţia cea mai evidentă ar fi legată de interferenţa a două sau mai multe ritmuri – cel al lămpii cu ritmurile variate ale activităţii electrice cerebrale. Interferenţele ar putea fi interpretate de centrul văzului şi de nervii optici într-un semnal de care mintea devine conştientă sub forma unui model colorat şi mobil. Stroboscopul mai îmbogăţeşte şi intensifică viziunile induse de mescalină sau acid lisergic – fenomen observat în mod independent de mai mulţi experimentatori şi cu mult mai dificil de explicat. Iată, spre exemplu, cazul pe care mi l-a relatat un prieten, medic. Consumase

acid lisergic şi începuse să vadă, cu ochii închişi, doar modele colorate în mişcare. Apoi s-a aşezat în faţa unui stroboscop. Modelele geometrice abstracte s-au transformat imediat în ceea ce prietenul meu a descris drept „peisaje japoneze" de o neîntrecută frumuseţe. Cum s-ar mai putea explica, prin simpla interferenţă a două ritmuri, producerea unui aranjament de impulsuri electrice automodulate, interpretabile ca peisaje japoneze vii, scăldate în lumină şi în culori supranaturale, încărcate de semnificaţie supranaturală, cum subiectul nu mai văzuse niciodată?

Misterul în cauză nu este decât un caz particular al unui mister mai amplu şi mai cuprinzător – natura relaţiilor dintre experienţa vizionară şi evenimentele de la nivelurile celulare, chimice şi electrice. Atingând anumite zone ale creierului cu un electrod foarte fin, Penfield a reuşit să inducă evocarea unui lung şir de amintiri legate de o anume experienţă din trecut. Evocarea se face nu numai cu exactitate, mergând până la cel mai mic detaliu de percepţie, ci este însoţită de toate emoţiile stârnite de evenimente, aşa cum s-au petrecut ele iniţial. Pacientul, sub anestezie locală, se plasează simultan în două timpuri şi locuri – în camera de operaţie, acum, şi în copilăria sa, acasă, la sute de kilometri depărtare şi mii de zile în trecut. Să existe oare, ne întrebăm, o zonă a creierului de unde electrodul iscoditor ar putea extrage Heruvimul lui Blake, ori turnul gotic în continuă transformare, încrustat cu pietre preţioase vii, al lui Weir Mitchell, ori peisajele japoneze nespus de frumoase descrise de prietenul meu? Şi dacă, aşa cum consider eu, trăirile vizionare pătrund în conştiinţa noastră de undeva, din „afară", din infinitatea Cugetului Fără Limite, ce fel de model neurologic ad hoc poate fi creat pentru ele de creierul care primeşte şi transmite informaţie? Şi ce se petrece cu acest model ad hoc când viziunea se încheie? De ce toţi vizionarii insistă asupra imposibilităţii de a evoca, fie şi într-o formă şi intensitate care să aducă vag aminte de original, trăirile lor de transfigurare? Cât de multe întrebări şi, deocamdată, cât de puţine răspunsuri!

ADDENDA II

În lumea occidentală, vizionarii şi misticii sunt mai puţin prezenţi astăzi decât în trecut, în principal din două motive – unul filosofic, celălalt chimic. Reprezentarea actuală a universului, aflată în pas cu moda, nu rezervă un loc experienţei transcendentale serioase. Ca atare, cei trecuţi prin ceea ce ei consideră trăiri transcendentale serioase sunt priviţi cu suspiciune şi consideraţi fie bizari, fie farsori. A fi mistic sau vizionar nu mai este vrednic de laudă.

Însă nu numai actualul climat mental se dovedeşte neprielnic vizionarilor şi misticilor, ci şi climatul chimic – profund diferit de cel în care şi-au trăit viaţa strămoşii noştri.

Creierul poate fi controlat pe cale chimică, iar experienţa arată că poate deveni permeabil la aspectele (biologic vorbind) inutile ale Cugetului Fără Limite prin modificarea proceselor chimice (biologic vorbind) normale din corp.

Aproape jumătate din an, strămoşii noştri nu mâncau fructe, nici legume proaspete şi (cum le era imposibil să hrănească mai mult de câteva vite, porci şi păsări de curte în lunile de iarnă) nici prea mult unt, carne proaspătă şi ouă. La începutul fiecărei primăveri, majoritatea sufereau de forme uşoare sau acute de scorbut, din cauza lipsei de vitamina C, şi de pelagră, provocată de lipsa complexului B din alimentaţie. Simptomele fizice neplăcute ale acestor boli se asociază cu cele psihologice, nu mai puţin neplăcute[26].

Sistemul nervos este mai vulnerabil decât celelalte ţesuturi ale corpului; deficitul de vitamine, prin urmare, afectează starea de spirit înainte de a afecta, cel puţin foarte vizibil, pielea, oasele, mucoasele, muşchii şi măruntaiele. Primul rezultat al dietei inadecvate este scăderea eficienţei creierului ca instrument de supravieţuire biologică. Persoanele subnutrite pot deveni victime ale anxietăţii, depresiei şi ipohondriei. Pot ajunge să aibă şi vedenii, deoarece, atunci când eficienţa valvei reductoare a creierului scade, mult material (biologic vorbind) inutil pătrunde în conştient din „afară”, din

---

26 Vezi *The Biology of Human Starvation* de A. Keys (University of Minnesota Press, 1950); de asemenea, prezentările recente (1955) ale studiilor efectuate de doctorul George Watson şi colaboratorii săi de la Southern California asupra rolului deficienţelor de vitamine in bolile mentale.

Cugetul Fără Limite.

Multe dintre trăirile vizionarilor timpurii erau înfricoşătoare. Ca să folosim limbajul teologiei creştine, Diavolul se arăta în viziunile şi în stările lor de extaz mult mai des decât Dumnezeu. Deloc surprinzător, într-o vreme în care lipseau vitaminele, iar credinţa în existenţa lui Satan era universală. Suferinţa mentală, în asociere cu pelagra şi scorbutul, chiar în forme uşoare, se adâncea din cauza fricii de osânda veşnică şi a convingerii că puterea răului este omniprezentă. La rândul ei, şi suferinţa putea da o tentă întunecată materialului vizionar, pătruns spre conştiinţă printr-o valvă cerebrală slăbită de subnutriţie. Însă chiar dacă erau intens preocupaţi de osânda veşnică şi sufereau de avitaminoză, asceticii cu inspiraţie spirituală vedeau adesea raiul şi chiar erau conştienţi, câteodată, de cel Unul divin şi drept, în care contrariile se împacă. Pentru o străfulgerare de fericire, de anticipare a cunoaşterii atotunificatoare, niciun preţ nu părea prea mare. Mortificarea trupului provoacă o sumă de simptome mentale nedorite, dar poate şi să deschidă o uşă spre o lume transcendentală a Fiinţei, Cunoaşterii şi Beatitudinii. Iată de ce, în ciuda dezavantajelor evidente, aproape toţi aspiranţii la viaţă spirituală din trecut au parcurs cu regularitate adevărate cicluri de mortificare trupească.

În ceea ce priveşte vitaminele, fiecare iarnă medievală era o lungă perioadă de post involuntar, urmat, în Postul Mare, de patruzeci de zile de abstinenţă voluntară. Săptămâna Mare îi găsea pe credincioşi extraordinar de bine pregătiţi, în ceea ce priveşte starea chimică a corpului lor, pentru îndemnurile ei colosale la durere şi la bucurie, la remuscările de conştiinţă cuvenite momentului şi la identificarea transcendentă de sine cu Iisus Hristos cel înviat. Într-un asemenea moment de supremă emoţie religioasă şi minim consum de vitamine, stările de extaz şi viziunile deveneau aproape o banalitate, nicidecum o surpriză.

Pentru contemplativii din mănăstiri, anul avea mai multe posturi. Dar şi între posturi se mulţumeau cu o dietă austeră. De unde şi stările de agonică depresie şi îndoială descrise de atâţia scriitori ecleziastici; de unde şi ispitele teribile, împingându-i spre disperare şi renunţare la propria viaţă. Dar de unde şi acele „haruri nemeritate”, sub formă de viziuni şi comunicări cereşti, intuiţii profetice sau „vedenii” telepatice. De unde, în fine, şi „contemplaţia

inspirată” şi „convingerea nedesluşită” a Unului în toate.

Postul nu a fost singura formă de mortificare fizică la care au recurs aspiranţii timpurii la spiritualitate. Cei mai mulţi se loveau cu biciul din curele înnodate şi chiar cu vergele de fier, practică echivalentă cu o serioasă operaţie făcută fără anestezic, cu efecte considerabile asupra chimiei din corpul penitentului. Odată cu biciuirea erau eliberate mari cantităţi de histamină şi de adrenalină, iar când rănile provocate începeau să supureze (aşa cum se întâmpla cu orice leziune înainte de epoca săpunului), diversele substanţe toxice produse prin descompunerea proteinelor îşi croiau drum în circuitul sangvin. Dar histamina produce un şoc, care poate afecta la fel de profund şi cugetul, şi trupul. Mai mult, adrenalina în cantitate mare poate provoca halucinaţii, iar o parte din produsele de descompunere induc, din câte se ştie, simptome asemănătoare cu cele ale schizofreniei. Cât despre toxinele din răni, ele răscolesc sistemele de enzime care regularizează creierul, făcând să scadă eficienţa lui ca instrument de asigurare a succesului într-o lume în care supravieţuieşte cel mai bine adaptat biologic. Aşa se explică de ce Curé d’Ars susţinea că, în zilele în care putea să se flageleze fără milă, Dumnezeu nu-i refuza nimic. Cu alte cuvinte, când mustrarea de conştiinţă, detestarea de sine şi teama de iad eliberează adrenalină, când intervenţiile chirurgicale eliberează adrenalină şi histamină, iar când leziunile infectate produc în sânge proteine descompuse, scade eficienţa valvei reductoare cerebrale şi în conştiinţa ascetului pătrund aspecte nefamiliare ale Cugetului Fără Limite (printre care fenomene psi, viziuni şi, pe fondul unei adecvate pregătiri filosofice şi etice, experienţe mistice).

Postul Mare, aşa cum am văzut, venea după o lungă perioadă de dietă involuntară.

Apoi, la efectele autoflagelării se adăuga, în vremurile de demult, o mare cantitate de proteine descompuse, absorbite involuntar. Stomatologia nu exista, şi nici antisepticele eficiente, iar chirurgii erau mai degrabă călăi. Mai toţi oamenii trebuie să fi trăit întreaga lor viaţă cu infecţii focale; iar infecţiile focale, deşi şi-au pierdut faima de cauză a *tuturor* relelor care supun trupul, sunt cu siguranţă în măsură să scadă eficienţa valvei reductoare cerebrale.

Şi care este morala acestor lucruri? Exponenţii unei filosofii „Atât-Şi-Nimic-Altceva” vor răspunde că, de vreme ce schimbările din lanţul chimic al

corpului pot crea condiţiile favorabile experienţele vizionare şi mistice, experienţele vizionare şi mistice nu pot fi ceea ce pretind că ar fi – ceea ce de fapt sunt, cât se poate de evident, pentru cei care le-au trăit. Şi am ajuns în plin non *sequitur*.

O concluzie similară vor trage şi cei cu o filosofie excesiv de „spirituală”. Dumnezeu, vor susţine ei cu tărie, este spirit şi trebuie venerat în spirit. Asta înseamnă că o experienţă cu determinare chimică nu poate fi o trăire a divinului. Într-un fel sau altul însă, *toate* trăirile noastre sunt condiţionate chimic şi, dacă ne imaginăm că unele ar fi pur „spirituale”, pur „intelectuale”, pur „estetice”, este doar consecinţa faptului că nu ne-am ostenit niciodată să cercetăm împrejurările chimice interne din momentul în care au avut loc.

Mai mult, dovezile istoriei arată că majoritatea contemplativilor îşi provocau sistematic modificări ale proceselor chimice din organism, cu scopul de a obţine condiţii interne favorabile intuiţiei spirituale. Când nu se înfometau, ca să ajungă la un nivel scăzut al zahărului în sânge şi la avitaminoză, când nu se autoflagelau, ca să-şi declanşeze îmbătarea cu histamină, adrenalină şi produse ale descompunerii proteinelor, cultivau insomnia şi practicau rugăciunea perioade îndelungate şi în poziţii incomode, reuşind să-şi ofere simptomele psihofizice ale stresului. În răstimpuri, cântau îndelung psalmi, făcând astfel să crească nivelul dioxidului de carbon din plămâni şi din circuitul sanguin sau, în Orient, făceau exerciţii de respiraţie, în acelaşi scop. Astăzi ştim cum să reducem eficienţa valvei reductoare cerebrale prin acţiune chimică directă şi fără riscul de a provoca tulburări grave în organismul psihofizic. În stadiul prezent al cunoaşterii, recurgerea la posturi prelungite şi la autoflagelare, ca mistic aspirant, ar fi o idee la fel de absurdă ca incendierea casei pentru a perpeli porcul, după reţeta chinezului lui Charles Lamb, ca bucătar aspirant. Cunoscând aşa cum cunoaşte el (sau cel puţin ar putea cunoaşte, dacă ar fi interesat) condiţiile chimice ale experienţei transcendentale, misticul aspirant trebuie să apeleze la asistenţa tehnică a specialiştilor – în farmacologie şi biochimie, în fiziologie şi neurologie, în psihologie şi psihiatrie şi parapsihologic. La rândul lor, desigur, specialiştii (dacă aspiră cu adevărat să fie oameni de ştiinţă autentici şi fiinţe umane desăvârşite) trebuie să iasă fiecare din colţul său retras şi să se adreseze artistului, profetului, vizionarului, misticului – într-un cuvânt, tuturor celor

care au avut experienţa Celeilalte Lumi şi care ştiu ce au de făcut cu acea experienţă, fiecare în felul său.

ADDENDA III

Efecte de genul celor produse de viziuni şi de dispozitive apte să provoace viziuni au jucat un rol mai de seamă în distracţiile populare decât în artele frumoase. Jocurile de artificii, spectacolele publice grandioase şi cele teatrale sunt, în esenţă, arte vizionare. Din păcate, rămân arte efemere, capodoperele lor timpurii fiindu-ne cunoscute doar din relatări. Nu s-a păstrat nimic din triumfurile romane, din turnirurile medievale, din măştile iacobite, din lunga succesiune de luări în posesie şi încoronări, căsătorii regale şi decapitări solemne, de canonizări şi funeralii papale. Tot ce putem spera de la aceste măreţe evenimente este să „mai trăiască o zi în stihurile lui Settle”[27].

O trăsătură interesantă a artelor populare vizionare este strânsa lor dependenţă de tehnologia contemporană. Jocurile de artificii, spre exemplu, sunt urmaşele rugurilor aprinse (şi aş vrea să adaug că un foc zdravăn într-o noapte întunecoasă rămâne printre spectacolele cele mai apte să te transporte într-o lume magică. Privind jocul flăcărilor, poţi înţelege mentalitatea ţăranului mexican, care incendiază o parcelă de pădure ca să-şi planteze porumbul, dar este încântat dacă, printr-un fericit accident, flăcările apocaliptice cuprind mai multe hectare). Adevărata pirotehnie a debutat (în Europa, cel puţin, dacă nu şi în China) prin utilizarea combustibililor în asedii şi bătălii navale. Apoi a început să fie utilizată nu numai în scopuri războinice, ci şi ca divertisment. În Roma imperială era cunoscut acest gen de spectacol, pregătit extrem de minuţios chiar şi în perioada de declin a statului. Iată cum descrie poetul Claudian spectacolul pus la cale de Manlius Theodorus în anul 399 d.Hr.:

Mobile ponderibus descendat pegma reductis inque chori speciem spargentes ardua flammas scaena rotet varios, et fingat Mulciber orbis per tabulas impune vagos pictaeque citato ludant igne trabes, et non permissa morari fida per innocuas errent incendia turres.

„Să fie îndepărtate contragreutăţile”, traduce domnul Platnauer în limbaj direct, fără să se complice cu extravaganţele sintactice ale originalului, „şi macaraua mobilă să coboare, să lase pe scena înaltă bărbaţi care, rotindu-

[27] Trimitere ironică la un vers din *Dunciada* lui Alexander Pope referitor la Elkanah Settle (1648-1724), poet şi dramaturg englez (n.tr.).

se spre cor, să împrăştie flăcări. Vulcan Mulciber să făurească mingi de foc, rostogolindu-se inofensiv pe scânduri. Flăcările să pară că ling grinzile false ale decorului şi incendiul îmblânzit să umble, fără răgaz, peste turnurile intacte”.

După căderea Romei, pirotehnia a redevenit o artă exclusiv militară. Cel mai mare triumf al ei a fost invenţia lui Callinicus, „focul grecesc”, în jurul anului 650 d.Hr., arma secretă care a permis Imperiului Bizantin aflat în decădere să reziste atâta vreme în faţa inamicilor.

În timpul Renaşterii, pirotehnia a revenit în lumea distracţiilor populare, în forme tot mai strălucite, ţinând pasul cu evoluţia chimiei. Spre mijlocul secolului al XIX-lea, atinsese o culme a perfecţiunii tehnice, fiind capabilă să transporte spre antipozii vizionari ai cugetului impresionante mulţimi de spectatori – la nivelul conştient respectabili metodişti, utilitarişti, discipoli ai lui Pusey, Mill ori Marx, ai lui Newman, Bradiaugh ori Samuel Smiles. În Piazza del Popolo, la Ranelagh şi la Crystal Palace, de fiecare 4 şi 14 iulie, subconştientului popular i se reamintea, prin vâlvătaia purpurie a stronţiului, prin albastrul de cupru şi verdele de bariu şi galbenul de sodiu, de Cealaltă Lume, de acolo, de jos, din echivalentul psihologic al Australiei.

Spectacolul grandios reprezintă o formă a artei vizionare folosită ca instrument politic de când lumea. Costumaţia fastuoasă şi fantezistă, purtată de regi, papi şi de cei din suitele lor, militară şi respectiv ecleziastică, urmăreşte un ţel cât se poate de practic – mai exact, să impresioneze clasele de jos, sugerând în forţă măreţia supraomenească a stăpânului. Graţie straielor alese şi ceremoniilor solemne, dominaţia *de facto* se transformă nu numai într-o simplă conducere *de jure,* ci categoric *de jure divino.* Coroanele şi tiarele, bijuteriile, satinurile, taftalele şi catifelele, uniformele şi odăjdiile epatante, crucile şi medaliile, mânerele de sabie şi cârjele episcopale, penele de la pălăriile semeţe şi echivalentele lor clericale, uriaşele evantaie de pene, care transformă fiecare ceremonie papală într-un soi de tablou din *Aida* – toate au puterea de a induce viziuni, puterea menită să le dea unor personaje cât se poate de banale aura de eroi, de semizeiţe şi serafimi, dar şi să le ofere tuturor celor implicaţi, actori şi spectatori deopotrivă, o mare bucurie inocentă.

De-a lungul ultimelor două sute de ani, tehnologia iluminării artificiale a

progresat enorm, ceea ce a făcut să crească foarte mult capacitatea de a impresiona a spectacolelor publice şi a artei spectacolului teatral, strâns înrudite. Cel dintâi progres considerabil s-a petrecut în secolul al XVIII-lea, prin introducerea lumânărilor turnate din spermanţet, în locul mai vechilor lumânări de seu şi a celor subţiri, de ceară. A urmat invenţia lui Argand, fitilul tubular, prin care flacăra se alimenta cu aer şi din interior, nu numai din exterior. Curând au venit şi sticlele de lampă, care au permis, pentru prima oară în istorie, obţinerea unei flăcări luminoase, fără fum, prin arderea petrolului. Gazul de huilă a fost folosit pentru prima oară la iluminat la începutul secolului al XIX-lea, iar în 1825 Thomas Drummond a descoperit o metodă practică de încălzire a oxidului de calciu până la incandescenţă, folosind flacără de oxigen-hidrogen sau de oxigen-gaz de huilă. În acelaşi timp, şi-au făcut intrarea şi reflectoarele parabolice care concentrau lumina într-un fascicul de raze. (Primul far din Anglia echipat cu un asemenea reflector a fost construit în 1790.).

Asemenea invenţii au exercitat o influenţă profundă asupra marilor spectacole publice şi asupra celor teatrale. Până atunci, ceremoniile civile şi religioase se puteau desfăşura doar ziua (fie ea senină sau înnorată) sau, după apus, la lumina lămpilor sau torţelor fumegânde, ori în licărirea palidă a lumânărilor. Argand şi Drummond, gazul, lumina obţinută din încălzirea până la incandescenţă a oxidului de calciu şi, patruzeci de ani mai târziu, electricitatea au permis evocarea, din haosul nemărginit al nopţii, a bogatelor universuri insulare, în care sclipirea metalului şi a pietrelor, luciul somptuos al catifelelor şi al brocarturilor erau ridicate la rang de semnificaţie intrinsecă. Încoronarea reginei Elisabeta a II-a este un exemplu de vechi spectacol fastuos, care a căpătat înalte forţe magice graţie iluminării din secolul XX. Filmul evenimentului – un adevărat ritual capabil să transporte spre o lume a splendorii – l-a salvat de la uitarea care, până acum, fusese mereu soarta unor asemenea solemnităţi, păstrându-i strălucirea supranaturală sub razele reflectoarelor, spre încântarea unui public vast, contemporan şi viitor.

În teatru se practică două arte distincte şi separate – arta dramatică omenească şi arta vizionară, nelumească, a spectacolului. Elementele celor două arte pot constitui divertismentul combinat al unei singure seri – unde

drama se întrerupe (aşa cum se petrece în atâtea montări minuţioase ale pieselor lui Shakespeare) şi lasă timp spectatorilor să se bucure de un *tableau vivant* în care actorii fie rămân nemişcaţi, fie, dacă se mişcă, o fac doar în stil nedramatic, ceremonios, sub formă de procesiune ori dans riguros. Suntem preocupaţi aici nu de latura dramatică, ci de spectacolul teatral, o simplă pompă lipsită de subtext politic sau religios.

Strămoşii noştri practicau desăvârşit artele vizionare minore, precum designul de costume şi de bijuterii pentru scenă. Şi nu au rămas cu mult în urmă nici în ceea ce priveşte construirea şi punerea în funcţiune a mecanismelor de scenă, dar şi născocirea „efectelor speciale", deşi se puteau bizui doar pe forţă musculară neasistată. În piesele-mască din era elisabetană şi de la începutul epocii Stuart, pogorârile divine şi năvălirile demonilor din pivniţă erau întâmplări banale; la fel apocalipsele, la fel cele mai uluitoare metamorfoze. Şi se cheltuiau cu generozitate sume enorme pentru asemenea spectacole. Inns of Court, cele patru şcoli de drept, spre exemplu, au montat un spectacol pentru regele Charles I care a costat peste douăzeci de mii de lire – într-o perioadă în care puterea de cumpărare a lirei sterline era de şase sau şapte ori mai mare decât cea de astăzi.

„Tâmplăria", spunea Ben Jonson sarcastic, „este sufletul piesei-mască". Dispreţul său era motivat de indignare. Inigo Jones încasa pentru butaforie tot atât cât Ben pentru libret. Evident, laureatul ultragiat nu înţelesese că piesa-mască este artă vizionară, iar experienţa vizionară trece dincolo de cuvinte (sau în orice caz dincolo de toate cuvintele, cu excepţia majorităţii celor shakespeariene) şi trebuie evocată prin perceperea directă, nemijlocită, a lucrurilor care îi amintesc privitorului de ceea ce se petrece la antipozii neexploraţi ai propriei sale conştiinţe personale. Sufletul unei piese-mască nu ar fi putut fi în niciun caz libretul lui Ben Jonson, prin chiar firea lucrurilor, ci *neapărat* tâmplăria. Însă nici tâmplăria nu avea cum să fie întreg sufletul piesei-mască. Iar când ne vizitează din interior, trăirea vizionară are întotdeauna o strălucire supranaturală. Dar scenografii vremii nu aveau la dispoziţie corpuri de iluminat mai de soi decât lumânarea. De aproape, lumânarea poate să creeze cele mai fermecătoare jocuri de lumini şi umbre. Picturile vizionare ale lui Rembrandt şi Georges de Latour reprezintă lucruri şi persoane văzute la lumina lumânării. Din nefericire, lumina se supune legii

pătratelor inverse. Şi, plasate la o distanţă prudentă faţă de actorul în costumul său de bal, desigur inflamabil, lumânările devin cât se poate de inadecvate. Discutând despre o distanţă de trei metri, spre exemplu, ar fi nevoie de o sută din cele mai bune lumânări subţiri din ceară pentru obţinerea unei iluminări reale de o candelă pe metru pătrat. Iar în asemenea condiţii mizerabile se utiliza doar o fracţiune din forţa vizionară a măştii. Dar potenţialul ei vizionar şi-a atins scopul mult după ce măştile au încetat să mai existe, în forma lor originală. Masca şi-a intrat în drepturi abia în secolul al XIX-lea, când, graţie progreselor tehnologice, teatrul a fost înzestrat cu lumină produsă prin aducerea la incandescenţă a oxidului de calciu şi cu reflectoare parabolice. Domnia reginei Victoria a fost epoca eroică a aşa-numitei pantomime de Crăciun şi a spectacolului fantastic. *Aii Baba, Regele Păunilor, Creanga de Aur, Insula Bijuteriilor* – şi numele lor aveau rezonanţă magică. Sufletul magiei teatrale era tâmplăria şi croitoria, iar spiritul care o locuia, *scintilla animae* a ei, era lumina dată de gaz şi de oxidul de calciu şi, după anii 1880, de electricitate. Pentru prima oară în istoria scenei, razele vii produse prin incandescenţă transfigurau fundalurile pictate, costumele, sticla şi aliajul ieftin al giuvaerurilor, transportându-i astfel pe spectatori spre Cealaltă Lume, existentă în străfundul fiecărei minţi, indiferent cât de perfect adaptată la exigenţele vieţii sociale – chiar şi la cele ale vieţii sociale din Anglia, la apogeul epocii victoriene. Astăzi ne aflăm în situaţia fericită de a risipi o jumătate de milion de cai-putere pe iluminatul nocturn al unei metropole. Şi totuşi, în pofida devalorizării luminii artificiale, spectacolul teatral îşi păstrează vechea magie irezistibilă. Sufletul piesei-mască îşi continuă marşul, încorporat în balete, reviste şi comedii muzicale. Lămpile de mii de waţi şi reflectoarele parabolice proiectează raze de lumină supranaturală, iar lumina supranaturală evocă, în tot ceea ce atinge, culoarea supranaturală şi semnificaţia supranaturală. Până şi cel mai prost spectacol poate fi feeric. Astfel, Lumea Nouă este convocată să redreseze echilibrul celei vechi – arta vizionară să compenseze deficienţele dramei, gen cu mult prea omenesc.

Invenţia lui Athanasius Kircher – dacă a sa a fost, cu adevărat – a primit de la bun început numele de *Lanterna Magica,* imediat unanim adoptat, perfect potrivit pentru un aparat care foloseşte ca materie primă lumina,

produsul finit fiind o imagine colorată ivită din întuneric. Iar pentru a face spectacolul lanternei magice originale şi mai magic, urmaşii lui Kircher au născocit o serie de metode prin care imaginea proiectată prindea viaţă şi se mişca. Erau glisierele „cromatropice", în care două discuri de sticlă pictate puteau fi rotite în direcţii opuse, oferind o imitaţie grosolană, dar de efect, a acelor modele tridimensionale în continuă transformare, observate practic de toţi cei care au avut o viziune, fie spontan, fie prin mijlocirea drogurilor, a postului sau a lămpii stroboscopice. Apoi acele „imagini estompate" care îi aminteau spectatorului de metamorfozele petrecute fără încetare la antipozii conştiinţei sale banale. Pentru a realiza transformarea imperceptibilă a unei scene în alta, se foloseau două lanterne magice, proiectând pe ecran imagini coincidente. Fiecare lanternă era prevăzută cu un volet, montat astfel încât lumina uneia să poată fi slăbită progresiv, în vreme ce lumina celeilalte (iniţial complet stinsă) creştea treptat în intensitate. Imaginea proiectată de prima lanternă era discret înlocuită de imaginea celei de-a doua – spre încântarea şi uimirea privitorilor. Un alt dispozitiv era lanterna magică mobilă, ce proiecta imaginea pe un ecran semitransparent, în spatele căruia se aflau spectatorii. Când lanterna se afla în apropierea ecranului, imaginea proiectată avea dimensiuni foarte mici. Pe măsură ce se îndepărta, imaginea începea să crească, treptat. Un sistem automat de focalizare menţinea conturul şi claritatea imaginilor, indiferent de distanţă. Termenul „fantasmagorie" a fost lansat în 1802 de către inventatorii acestui nou model de kinetoscop.

Toate perfecţionările lanternelor magice au fost contemporane cu poeţii şi pictorii Renaşterii romantice, fiind posibil să fi exercitat o oarecare influenţă asupra temei alese de ei şi a metodelor de a o trata. *Queen Mab* şi *Revolta islamului,* spre exemplu, sunt pline de Imagini Estompate şi de Fantasmagorii. Descrierile lui Keats de scene şi personaje, de interioare şi mobilă şi de efecte luminoase au intensitatea şi strălucirea unor imagini colorate proiectate pe un cearşaf alb, într-o încăpere obscură. Felul în care John Martin îi reprezintă pe Satan şi pe Belşaţar, Iadul şi Babilonul şi Potopul este vădit inspirat de diapozitivele lanternei şi de *tableaux vivants* dramatic iluminate de oxidul de calciu incandescent.

Echivalentul de secol XX al lanternei magice este filmul color. Sufletul piesei-mască îşi continuă marşul în enormele şi scumpele „superproducţii" –

răzbunător, uneori, dar şi cu gust şi simţire autentică a fanteziei care stârneşte viziuni. Mai mult, graţie progresului tehnologic, documentarul color folosit cu măiestrie s-a dovedit o remarcabilă formă nouă de artă populară vizionară. Florile de cactus mărite enorm, în care spectatorul se trezeşte cufundat la finalul *Deşertului viu (The Living Desert)* al lui Disney, vin direct de pe Cealaltă Lume. Apoi, câte viziuni din cele mai bune filme despre natură în stare să te transporte – frunzişul în bătaia vântului, textura rocilor şi a nisipului, umbrele şi luminile de smarald din iarbă sau dintre trestii, păsările şi insectele şi patrupedele văzându-şi fiecare de ocupaţie în lăstăriş sau printre crengile copacilor din pădure! Regăsim aici fascinantele peisaje de gros-plan care i-au încântat pe meşterii tapiseriilor *mille-feuille* şi pe pictorii medievali de grădini şi scene de vânătoare. Şi detaliile mărite şi izolate din natura vie, din care artiştii Orientului îndepărtat au alcătuit unele dintre cele mai frumoase picturi ale lor.

Apoi a apărut ceea ce ar putea fi numit Documentarul Deformat – o formă nouă şi ciudată de artă vizionară, admirabil exemplificată de filmul *NY, NY* al domnului Francis Thompson. În pelicula sa foarte stranie şi frumoasă, vedem New York-ul în imagini luate prin prisme multiplicatoare ori reflectate de convexităţile lingurilor, de capacele lustruite ale roţilor, de oglinzi sferice şi parabolice. Recunoaştem în continuare casele, oamenii, faţadele magazinelor, taxiurile, dar le recunoaştem ca elemente ale uneia dintre acele geometrii vii atât de caracteristice experienţei vizionare. Inventarea acestei noi arte cinematografice pare să prevestească (slavă cerului!) înlăturarea şi decesul prematur al picturii non-figurative. Artiştii nonfigurativi susţineau că fotografia color a împins demodatul portret şi demodatul peisaj în categoria aberaţiilor inutile. Absolut neadevărat, desigur. Fotografia color nu face decât să înregistreze şi să reţină, în formă uşor de reprodus, materiile prime ale portretiştilor şi peisagiştilor. Utilizată aşa cum a făcut-o domnul Thompson, cinematografia color nu se limitează la înregistrarea şi păstrarea materiilor prime ale artei non-figurative, ci realizează chiar produsul finit. Uitându-mă la *NY, NY,* am fost uimit să constat cum practic toate reţetele plastice inventate de Vechii Maeştri ai artei non-figurative şi reproduse *ad nauseam* de academicienii şi de manieriştii şcolii, de mai bine de patruzeci de ani încoace, îşi fac apariţia în toată splendoarea, vii, strălucitoare şi intens semnificative,

în secvenţele din filmul domnului Thompson.

Priceperea noastră de a proiecta o rază intensă de lumină a oferit nu numai şansa apariţiei unor noi forme de artă vizionară, ci a înzestrat şi sculptura, una dintre cele mai vechi arte, cu o nouă calitate vizionară, de care nu se bucurase până atunci. Am vorbit ceva mai înainte de efectele magice ale reflectoarelor asupra monumentelor străvechi şi a obiectelor naturale. La fel se întâmplă şi atunci când piatra sculptată este scăldată în lumină. Unele dintre cele mai bune şi mai neobişnuite idei plastice ale lui Fuseli au fost inspirate din studiul statuilor de pe Monte Cavallo în lumina soarelui la apus sau, şi mai bine, sub cea a fulgerelor, în miez de noapte. Astăzi dispunem de apusuri artificiale şi de fulgere sintetice. Putem să ne iluminăm statuile din orice unghi şi practic la orice intensitate dorim. Sculptura îşi dezvăluie astfel sensuri noi şi frumuseţi nebănuite. Mergeţi la Lu vru seara, când antichităţile greceşti şi egiptene sunt în bătaia reflectoarelor. Veţi întâlni în cale zeităţi, nimfe şi faraoni necunoscuţi şi, pe măsură ce un spot se stinge aici şi altul se aprinde dincolo, veţi face cunoştinţă cu o întreagă familie de nefamiliare Victorii din Samothrace.

Trecutul nu rămâne fix, imuabil. El este redescoperit de fiecare generaţie, valorile sale fiind reevaluate, sensurile redefinite în contextul gusturilor şi preocupărilor epocii. Din aceleaşi surse şi monumente şi opere de artă, fiecare perioadă îşi inventează propriul său Ev Mediu, propria sa Chină, propria sa Eladă brevetată şi protejată prin copyright. Astăzi, graţie progreselor recente ale tehnologiei iluminatului, putem face un pas mai departe decât predecesorii noştri. Nu numai că am reinterpretat marile opere de sculptură moştenite din trecut, ci am reuşit să transformăm cu adevărat aspectul lor fizic. Statuile greceşti, aşa cum le vedem acum iluminate de o lumină cum nu a mai fost vreodată, pe uscat sau pe mare, şi apoi fotografiate într-o succesiune de gros-planuri fragmentate surprinse din cele mai curioase unghiuri, aproape că nu mai seamănă deloc cu statuile greceşti aşa cum le-au văzut criticii de artă şi publicul larg în galeriile semiobscure şi în gravurile decente din trecut. Scopul artistului clasic, indiferent cărei perioade îi aparţine, este să transmită ordine haosului experienţei, să prezinte un tablou comprehensibil şi raţional al realităţii, în care toate părţile sale sunt limpede văzute şi coerent legate, în aşa fel încât privitorul să ştie (sau, mai exact, să îşi

imagineze că ştie) cu precizie cum stau lucrurile. Pe noi, însă, acest ideal al ordinii raţionale nu ne ispiteşte câtuşi de puţin. Prin urmare, aflaţi fiind înaintea unor opere de artă clasică, recurgem la toate mijloacele disponibile ca să le facem să arate altfel, ca obiecte aşa cum nu sunt şi nu au fost menite să fie. Dintr-o operă a cărei esenţă este unitatea de concepţie, alegem o unică trăsătură, focalizăm proiectoarele asupra ei şi o impunem astfel, scoasă din orice context, conştiinţei celui care o observă. Acolo unde un contur ni se pare prea continuu, prea evident şi uşor de pătruns, îl întrerupem alternând umbre impenetrabile cu pete de intensitate orbitoare. Când fotografiem un chip sau un grup statuar, ne folosim de cameră ca să izolăm un anumit detaliu, pentru ca apoi să îl expunem în independenţă enigmatică faţă de întreg. Cu asemenea mijloace, suntem în stare să-l declasicizăm şi pe cel mai riguros clasic. Supus tratamentului cu lumină şi fotografiat de un expert, un Fidias devine exponent al expresionismului gotic, iar un Praxiteles se vede tradus într-un fascinant obiect *surréaliste,* extras din cele mai mâloase străfunduri ale subconştientului. Ar putea fi nedrept faţă de istoria artelor, dar hazul enorm al situaţiei nu-l poate nega nimeni.

ADDENDA IV

Pictor de curte, pentru început al ducelui din Lorena sa natală, iar mai târziu al regelui Franţei, Georges de Latour a fost considerat în timpul vieţii sale un mare artist, după cum şi era, în chip vădit. Odată cu venirea la tron a lui Ludovic al XIV-lea şi cu ascensiunea şi cultivarea deliberată a noii Arte de la Versailles, aristocratică prin tematica sa şi lucid clasică prin stil, Georges de Latour, odinioară faimos, a intrat într-un asemenea con de umbră, încât, preţ de câteva generaţii, până şi numele i-a fost uitat, iar picturile sale păstrate au ajuns să le fie atribuite fraţilor Le Nain, lui Honthorst, Zurbaran, Murillo, chiar şi lui Velázquez. Redescoperirea lui Latour a început în 1915 şi s-a încheiat practic spre 1934, când la Luvru s-a organizat o remarcabilă expoziţie a „Pictorilor realităţii”. Ignorat vreme de aproape trei sute de ani, unul dintre cei mai importanţi pictori francezi revenea astfel în prim-plan, revendicându-şi drepturile.

Georges de Latour a fost unul dintre acei vizionari extravertiţi a căror artă reflectă fidel anumite aspecte ale lumii exterioare, dar le reflectă în stare de transfigurare, încât şi cel mai mărunt detaliu capătă semnificaţie intrinsecă, devine manifestare a absolutului. Majoritatea compoziţiilor sale sunt figuri în lumina unei singure lumânări. O singură lumânare, aşa cum o demonstraseră Caravaggio şi maeştrii spanioli, poate stârni cele mai extraordinare efecte teatrale. Dar pe Latour nu-l interesau efectele teatrale. În tablourile sale nu există nimic dramatic, nimic tragic, patetic ori grotesc, nici reprezentarea de acţiuni, nici apelul la acel soi de emoţii pentru care oamenii merg la teatru spre a le fi stârnite, iar apoi potolite la loc. Personajele sale sunt în esenţă statice. Nu *fac* niciodată nimic, ci pur şi simplu se află *acolo,* la fel ca un faraon din granit, un Bodhisattva din Republica Khmeră sau unul din îngerii cu platfus ai lui Piero. Şi de fiecare dată singura lumânare scoate în evidenţă această reală existenţă impersonală, intensă, dar lipsită de pasiune. Prezentând lucruri obişnuite într-o lumină neobişnuită, flacăra ei dezvăluie misterul viu şi miracolul inexplicabil al simplei existenţe. În pictură se manifestează atât de puţină religiozitate, încât cel mai adesea este imposibil de hotărât dacă ne aflăm în faţa unei ilustraţii biblice sau a unui studiu de modele la lumina lumânării. Să fie *Naşterea* de la Rennes *acea* Naştere, sau o

naştere în general? Să fie reprezentarea bătrânului care doarme vegheat de o fată atât şi nimic mai mult? Sau Sfântul Petru este vizitat, în temniţă, de îngerul eliberator? Nu-i chip să spunem. Însă chiar dacă arta lui Latour pare cu totul lipsită de religiozitate, ea rămâne profund religioasă, în sensul în care revelează, cu intensitate neîntrecută, omniprezenţa divină.

Trebuie adăugat că, prin firea sa omenească, acest mare pictor al imanenţei lui Dumnezeu era mândru, aspru, intolerabil de arogant şi de avar. Exact ceea ce demonstrează încă o dată că nu există o corespondenţă absolută între opera şi caracterul unui artist.

ADDENDA V

Vuillard s-a folosit de gros-plan în special pentru redarea interioarelor şi a grădinilor, uneori. În câteva compoziţii a reuşit să combine magia proximităţii cu magia depărtării într-un colţ de încăpere, unde plasează o altă operă, rezemată sau prinsă de perete, a lui sau a altui artist, în care se văd copaci, munţi şi cer, la distanţă. O invitaţie de a cuprinde ambele lumi – telescopică şi microscopică – dintr-o singură privire.

În rest, îmi vin în minte foarte puţine peisaje pictate în gros-plan de artişti europeni moderni. Există un *Desiş* de Van Gogh la Muzeul Metropolitan. Încântătoarea *Vâlcea dirt parcul Helmingham* de Constable se află la Täte. Există şi un tablou prost, *Ofelia* lui Millais care, dincolo de toate defectele, respiră magie graţie încâlcelii de frunze şi ramuri văzute, foarte de aproape, din unghiul de vedere al unui şoarece-de-apă. Şi îmi amintesc de un Delacroix, împrumutat demult unei expoziţii, cu scoarţă şi frunze şi flori redate foarte de aproape. Desigur, trebuie să mai fie şi altele, dar ori le-am uitat, ori nu le-am văzut niciodată. Oricum, nu există în Occident nimic care să se poată compara cu reprezentările în gros-plan chinezeşti şi japoneze după natură. O ramură de prun în floare, o jumătate de metru de tulpină de bambus cu frunzele ei, cinteze sau piţigoi văzuţi, printre tufe, de la cel mult o lungime de braţ, tot felul de flori şi de frunzişuri, de păsări, peşti sau mamifere mici. Fiecare vietate este redată drept centru al propriului său univers, ţelul, după propria sa apreciere, pentru care au fost create lumea şi tot ce se află în ea; fiecare emite propria sa declaraţie, specifică şi individuală, de independenţă faţă de imperialismul omenesc; fiecare, prin implicaţie ironică, îşi bate joc de pretenţiile noastre absurde de a stabili simple reguli omeneşti pentru dirijarea jocului cosmic; fiecare repetă în tăcere tautologia divină: sunt pentru că sunt.

Natura de la o distanţă medie ne este familiară – atât de familiară, încât ne amăgim că am şti cu adevărat despre ce este vorba. Văzută foarte de aproape, sau de la mare distanţă, sau dintr-un unghi ciudat, ea pare stranie şi neliniştitoare, minunată dincolo de orice înţelegere. Peisajele gros-plan din China şi Japonia sunt tot atâtea ilustrări ale temei: Samsăra şi Nirvăna sunt una şi aceeaşi, iar Absolutul se manifestă în fiecare aparenţă. Aceste mari

adevăruri metafizice, dar pragmatice, au fost redate altfel de artiştii Orientului îndepărtat inspiraţi de zen. Toate obiectele examinării lor minuţioase, de la mică distanţă, au fost reprezentate într-o stare de neasociere, pe fundalul mătăsii sau al hârtiei imaculate. Astfel izolate, asemenea apariţii efemere şi-au asumat un soi de absolut al Lucrului-în-Sine. Artiştii occidentali au adoptat acelaşi procedeu când au pictat figuri şi portrete sacre şi, uneori, obiecte naturale aflate la oarecare distanţă. *Moara* lui Rembrandt şi *Chiparoşii* lui Van Gogh sunt exemple de peisaje dintr-o perspectivă îndepărtată, unde o singură trăsătură a fost ridicată la rang de absolut, prin izolare. Puterea magică a multor gravuri, desene şi picturi aparţinându-i lui Goya poate fi pusă pe seama faptului că, aproape mereu, compoziţiile sale iau forma câtorva siluete, sau chiar a unei singure siluete, pe fond liber. Aceste forme abia schiţate deţin calitatea vizionară a semnificaţiei intrinseci, intensificată de izolare şi de neasocierea cu intensitatea supranaturală.

În natură, ca şi în opera de artă, izolarea unui obiect are darul de a-l învesti cu absolutul, de a-l înzestra cu acel înţeles mai mult decât simbolic – identic cu fiinţa.

E un copac, din mulţi, doar unul,
Şi-un singur *plai, l-am tot privit,*
Vorbindu-mi, ambii, despre ce-a fost şi a pierit.[28]

Ceea ce Wordsworth nu mai putea vedea însă era „sclipirea vizionară”. Sclipirea, îmi amintesc, şi acea semnificaţie intrinsecă îi aparţineau unui stejar solitar zărit din tren, între Reading şi Oxford, crescut în vârful unei coline blânde din mijlocul unei întinderi vaste de pământ arabil, profilându-se pe cerul spălăcit al nordului.

Efectele izolării combinate cu cele ale proximităţii mai pot fi studiate, în toată splendoarea ciudăţeniei lor magice, într-o pictură extraordinară a unui artist japonez din secolul al XVII-lea, faimos spadasin şi practicant al zenului. Reprezintă o pasăre, lupul-vrăbiilor, cocoţată chiar în vârful unei ramuri golaşe, „aşteptând fără un scop anume, dar într-o stare de maximă încordare”.

---

28 Citat din *Oda 536* de William Wordsworth (n.tr.).

Dedesubt, deasupra şi jur-împrejur – nimic. Pasărea iese din Vid, din acea eternă anonimitate şi informitate care reprezintă, totuşi, însăşi substanţa universului felurit, concret şi efemer. Lupul-vrăbiilor de pe ramura golaşă este văr primar cu sturzul hibernal al lui Hardy. Însă, în vreme ce sturzul victorian insistă să ne înveţe o lecţie oarecare, lupul-vrăbiilor din Orientul îndepărtat se mulţumeşte să existe, să fie *acolo* – intens şi absolut.

ADDENDA VI

Mulţi schizofrenici îşi petrec majoritatea timpului nu în rai sau în infern, ci într-o lume cenuşie, tenebroasă, a irealului şi a fantomelor. Aceleaşi simptome, dar într-o mai mică măsură, apar şi în cazul nevroticilor suferinzi de forme mai blânde ale tulburărilor mentale. S-a descoperit că, prin administrarea unei mici cantităţi dintr-un derivat al adrenalinei, se poate induce acea stare de existenţă spectrală. Porţile cerului, ale infernului şi ale limbului se deschid înaintea celor vii, nu cu „chei masive din metale două”[29], ci prin prezenţa, în sânge, a unui set de compuşi chimici, dar şi în lipsa altora. Lumea de umbre locuită de unii schizofrenici şi nevrotici seamănă prea bine cu lumea morţilor, aşa cum este descrisă prin unele tradiţii religioase timpurii. Aidoma duhurilor din Şeol şi din Hadesul lui Homer, persoanele cu asemenea tulburări nervoase îşi pierd legătura cu materia, cu limbajul şi cu semenii. Dar şi influenţa asupra propriei lor vieţi, fiind condamnate la ineficientă, singurătate şi tăcere întreruptă doar de chiţăitul şi bolboroseala fantomelor.

Istoria ideilor escatologice marchează un autentic progres – progres care, în termeni teologici, ar putea fi descris drept trecerea de la Hades la Paradis, în termeni chimici drept înlocuirea adrenolutinei cu mescalină şi acid lisergic, iar în termeni psihologici drept progresul de la catatonie şi senzaţia de ireal spre sentimentul unei realităţi mai intense, însoţită de viziuni şi, în cele din urmă, de trăiri mistice.

---

29 Citat din *Lycidas* de John Milton (n.tr.).

ADDENDA VII

Géricault a fost un vizionar negativ; chiar dacă arta sa reproducea aproape obsesiv natura, ea reproducea o natură magic transfigurată, în mai rău, chiar prin felul în care el reuşea să o perceapă şi apoi să o redea. „încep să pictez o femeie" spunea el odată, „dar întotdeauna îmi iese un leu, până la urmă". În realitate, de cele mai multe ori, până la urmă ieşea ceva cu mult mai puţin plăcut decât leii – cadavre, spre exemplu, sau demoni. Capodopera sa, uluitoarea *Plută a Meduzei,* a fost pictată nu după realitate, ci după dezintegrare şi descompunere – inspirându-se după câteva fragmente de cadavru puse la dispoziţie de studenţi în medicină şi după bustul descărnat şi obrajii îngălbeniţi ai unui prieten suferind de o boală hepatică. Până şi valurile pe care pluteşte vasul, până şi bolta cerească, totul are o culoare cadaverică. De parcă întreg universul devenise o cameră de disecţie.

Şi apoi tablourile sale demonice. *Derbiul,* nu încape îndoială, are loc în iad, pe un fundal din care răzbate dogoarea întunericului vizibil. *Calul înspăimântat de fulger,* de la Galeria Naţională, dezvăluie, într-o singură clipă încremenită, alteritatea stranie, sinistră, chiar infernală, strecurată în obiecte familiare. La Metropolitan Museum se găseşte portretul unui copil. Şi ce copil! În jacheta sa aprins-sângerie, micuţul este ceea ce lui Baudelaire îi plăcea să numească „un Satan care înmugureşte", un *Satan en herbe.* Iar studiul unui bărbat nud, tot de la Metropolitan, nu este decât un Satan înmugurit ajuns la maturitate.

Din relatările prietenilor săi reiese limpede că lui Géricault lumea din jur i se înfăţişa, de obicei, ca o succesiune de apocalipse vizionare. Într-o dimineaţă, pe drumul spre Saint-Cloud, în strălucirea prăfoasă a soarelui de vară, el a zărit ridicându-se în două picioare şi apoi căzând la loc, între hulubele unui omnibuz, calul care se cabrează în *Ofiţer de vânători,* tablou din epoca sa timpurie. Personajele din *Pluta Meduzei* au fost pictate, până la ultimul detaliu, unul câte unul, pe o pânză goală. Nu a schiţat nici măcar un contur al întregii compoziţii, niciun fel de acumulare treptată a unei armonii generale a tonurilor şi a nuanţelor. Fiecare revelaţie în sine – a unui cadavru în descompunere, a unui bolnav într-un ultim teribil stadiu de hepatită – a fost

redată exact aşa cum a fost văzută şi înţeleasă plastic. Printr-un miracol al geniului, fiecare episod apocaliptic din serie se îmbina, profetic, într-o compoziţie armonioasă care exista doar în imaginaţia artistului, atunci când cea dintâi viziune înspăimântătoare a fost transferată pe pânză.

ADDENDA VIII

În *Sartor Resartus,* Carlyle a lăsat ceea ce doctorul James Halliday, biograful său psihosomatic, numeşte (în Mr *Carlyle, my Patient)* „o descriere uluitoare a unei stări de spirit psihotice, în mare măsură depresive, dar parţial schizofrenice".

„Chiar şi când îmi vorbeau", scrie Carlyle, „bărbaţii şi femeile din jur rămâneau simple Forme; practic uitasem că au viaţă, că nu sunt doar biete automate. Iar prietenia – doar o rânduială neverosimilă. Mergeam, solitar, pe mijlocul străzilor lor aglomerate, printre plăsmuirile lor; şi (afară că îmi devoram mereu propria inimă, nu pe a altcuiva) sălbatic ca tigrul în junglă… în ceea ce mă privea, Universul era golit de Viaţă, de Ţel, de Voinţă, până şi de Ostilitate; o uriaşă maşină cu aburi moartă şi incomensurabilă, rulând peste indiferenţa ei inertă, zdrobindu-mă mădular de mădular… Cum nu aveam speranţă, nu mă încerca nicio teamă anume, de Om ori de Diavol. Şi totuşi, suficient de straniu, eram ţintuit de o teamă continuă, nedefinită, copleşitoare – tremuram, lipsit de curaj şi măcinat de presimţiri, fără să ştiu de ce; mi se părea că toate cele de sus, din Cer, şi de jos, de pe Pământ, aveau să-mi facă rău; ca şi cum Cerul şi Pământul ar fi fost fălcile nemărginite ale unui Monstru devorator, între care eu, palpitând, aşteptam să fiu înghiţit". Renée şi idolatrul eroilor descriu, evident, una şi aceeaşi experienţă. Infinitul este presimţit de amândoi, dar sub forma „Sistemului", a „incomensurabilei Maşini cu Aburi". Pentru amândoi, iarăşi, totul este semnificativ, dar semnificaţia rămâne negativă, astfel încât orice întâmplare rămâne fără sens, orice obiect rămâne intens ireal, orice fiinţă presupus omenească rămâne o momâie mecanică, momâie ce execută grotesc gesturile muncii şi ale jocului, ale iubirii, urii şi gândirii, ale elocvenţei, eroismului şi ale sfinţeniei, absolut ce vreţi – roboţii sunt versatili, mai presus ca orice.

CUPRINS

Porţile percepţiei
Raiul şi iadul

În colecţia *eseuri confesiuni* au apărut:

Carlo Maria Martini, Umberto Eco – *în ce cred cei care nu cred?*
Alexandru Paleologu – *Bunul-simţ ca paradox*
Alexandru Paleologu – *Despre lucrurile cu adevărat importante*
Ion Vianu – *Amor intellectualis. Romanul unei educaţii*
Mircea Mihăieş – *Ultimul Judt*
Tony Judt – *Cabana memoriei*
Norman Manea, Hannes Stein – *Cuvinte din exil*
Alex. Leo Şerban – *De ce vedem filme. Et în Arcadia Cinema*
Günter Grass – *Decojind ceapa*
Aldous Huxley – *Porţile percepţiei Raiul şi iadul*

În pregătire:
Octavian Paler – *Rugaţi-vă să nu vă crească aripi*
Jorge Luis Borges – *Nouă eseuri danteşti Borges*
Octavian Paler – *Polemici cordiale* www.polirom.ro

Apărut: 2012
Editura Polirom

* Citat din *Oda 536* de William Wordsworth (n.tr.).